ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 7

Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

❑**БОЛЬШОЙ ТЕРРОР: МЕНТАЛЬНАЯ КАТАСТРОФА** УБИЙСТВО — ЭТО ГРЕХ. УБИЙСТВО СВОЕГО НАРОДА — ЭТО ГРЕХ ВО СТО КРАТ БОЛЬШИЙ *ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ* ❑**ВЕНЕЦИЯ-2007: РАЗУМ И ЧУВСТВА** ДОМИНАНТА ПОСЛЕДНЕЙ МОСТРЫ — КОЛИЧЕСТВО VS. КАЧЕСТВО *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**РУССКОЕ: ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ** КРОНЕНБЕРГ ПРИВЫЧНО ЗАНЯТ МРАКОМ И ПЛОТЬЮ, СТОППАРД — ПРОСТОРОМ ИДЕЙ *ОЛЕГ ЗИНЦОВ* ❑**ЕКАТЕРИНБУРГ-2007: МЕХАНИКА СУДЬБЫ** ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО В СОВРЕМЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ ДЛЯ РЕЖИССЕРА ПРАКТИЧЕСКИ ПОДВИГ *ЗОЯ КОШЕЛЕВА* ❑**ВОЛШЕБИНКИ ИСКУССТВА** ВЕХИ ВОЛШЕБНЫХ ОШИБОК ПОДСКАЖУТ НАМ, ГДЕ ИСКАТЬ БОЖИЙ СЛЕД И КАК ВЫБИРАТЬСЯ ИЗ ЛИПКОЙ СОВРЕМЕННОЙ ТРЯСИНЫ *ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ* ❑**ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ** МОИ КАРТИНЫ ВСЕГДА НЕМНОГО ПОХОДЯТ НА СНЫ *ПАТРИС ЛЕКОНТ* ❑**РЕЙТИНГ — ЭТО ВАЛЮТА** РЕКЛАМОДАТЕЛИ ПОКУПАЮТ НЕ ВРЕМЯ В ТЕЛЕВИЗИОННОМ ЭФИРЕ, А АУДИТОРИЮ! *ИРИНА ПОЛУЭХТОВА* ❑**ПОНИЖАЮЩАЯ СЕЛЕКЦИЯ** КАК УДОБНО ДЛЯ БИЗНЕСА ТО ОБСТОЯТЕЛЬСТВО, ЧТО ИНТЕРЕСЫ ЗРИТЕЛЕЙ ДЛЯ ТВ МЕНЕЕ ЗНАЧИМЫ, ЧЕМ ЗАДАЧИ ИЗВЛЕЧЕНИЯ ПРИБЫЛИ *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* ❑**О ЛЕГКОСТЬ, МУДРОСТИ СЕСТРА** ГЕНА ШПАЛИКОВ БЫЛ ГЕНИЙ ЗАМЫСЛА БЕЗ СМЫСЛА. ЗАМЫСЛА КАК ЖИЗНЕННОГО ОЗАРЕНИЯ *СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ*

Российская государственная библиотека по искусству

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №11/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ДМИТРИЙ ОРЕШКИН — ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Почему забыли о Большом терроре?
Дискуссия «ИК»

16
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Могила неизвестного зэка
Палачи и жертвы сталинских репрессий

РЕПЕРТУАР

21
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Искусственный отбор
Венеция-2007

33
СТАС ТЫРКИН
Опасные связи, или Скрытое предназначение
«Вожделение, предосторожность», режиссер Ан Ли

36
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Товарняк
«Меня там нет», режиссер Тодд Хейнс

39
ИННА КУШНАРЕВА
Табакерка вальяжной работы
«Поезд на Дарджилинг», режиссер Уэс Андерсон

43
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Бедные люди
«Это свободный мир», режиссер Кен Лоуч

48
АНТОН ДОЛИН
Кроме шуток
«Банзай, режиссер!», режиссер Такэси Китано

52
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Иракский нуар
«Отредактировано», режиссер Брайан Де Пальма

КОММЕНТАРИИ

57
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Голый русский

60
СЕМЕН ЭКШТУТ
«Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный...»

РАЗБОРЫ

67
ЕЛЕНА СТИШОВА
Частная жизнь
Карловы Вары—2007

71
СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
Ультра-си
Спортивное кино как часть советской мифологии

79
ЗОЯ КОШЕЛЕВА
Автор и/или герой
Екатеринбург—2007

89
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
После крушения последних канонов
Жизнь искусства после классики

ОПЫТ

101
ХОУ СЯОСЕНЬ
Движение и постоянство
Интервью ведет Софи Ву

105
ПАТРИС ЛЕКОНТ:
«Еще три фильма, и я уйду из кино»
Беседу ведет и комментирует Синтия Лючиа

MEDIA

115
ИРИНА ПОЛУЭХТОВА
Можно ли обойтись без рейтингов?
Что измеряет рейтинг

126
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Большая постановка жизни
Рейтинг как главный инструмент конструирования реальности

ПУБЛИКАЦИИ

135
СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ
Гена
Воспоминания о Геннадии Шпаликове

ЧТЕНИЕ

149
ДИРК БОГАРД
Человек правил
Фрагменты книги

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ДМИТРИЙ ОРЕШКИН — ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Почему забыли о Большом терроре?

Даниил Дондурей. 30 июля 1937 года вышел приказ наркома внутренних дел, я запомнил его номер — 00447, «О кулацких элементах... и врагах народа» — он как-то очень длинно назывался. По сути, это было серьезное объявление того состояния, которое впоследствии исследователи всего мира назвали Большим террором, продолжавшимся до октября 1938 года. За четырнадцать месяцев было возбуждено почти полтора миллиона дел. Миллион триста семьдесят тысяч арестованных было осуждено и около шестисот тысяч расстреляно. Каждый день — где-то полторы-две тысячи человек. После этого вышел еще ряд распоряжений наркома внутренних дел, где речь уже шла о детях репрессированных и их наказании, предлагались новые, дополнительные схемы убийства собственного народа. Причем перед 30 июля 1937 года было специальное постановление Политбюро ВКП(б), которое вводило так называемые «тройки» и особые — облегченные — судебные процедуры, направленные на то, чтобы как можно быстрее разоблачать враждебные элементы и приводить «приговоры» в исполнение.

Невероятно драматическое событие, которое даже в масштабах всего советского семидесятилетия выделяется своей беспрецедентной жестокостью, бессмысленностью напряжения сил в атаке на миллионы граждан. В каком-то смысле — это объявление властью геноцида своему народу. В этот день, спустя семьдесят лет — 30 июля 2007 года, — я переключал наши телеканалы, смотрел газеты, слушал радио. Рассказывали о чем угодно: о выступлениях молодежного движения «Наши» на Селигере, о том, что вот уже шестьдесят лет исполнилось Арнольду Шварценеггеру, и о многих других мелких и не мелких событиях. Но никто — ни политические лидеры страны, ни общественные и даже правозащитные деятели — не встрепенулся. Не было никакой публичной акции, медийной или какой-нибудь другой. Мы не узнали ни о большом симпозиуме, митинге, где хотя бы вспомнили о трагическом юбилее. Можно ли посчитать эту забывчивость случайной? Что — люди, сидящие на новостных лентах, забыли, просмотрели? Это ведь не произошло, к примеру, 7 ноября — в день девяностолетия Октябрьского переворота. Почему мы микшируем, вытесняем из памяти одно из важнейших событий нашей недавней истории? Не хотим помнить о садисте Сталине? О феодальном презрении к «человеческому материалу», предназначенному для топки мировой перманентной революции? Может быть, мы выхватили все эти объяснения из какого-то более общего контекста или все-таки такая патологическая жестокость объясняется чертами характера одного человека? Каким образом общество оказалось готово к тому, чтобы одобрительно рассматривать убийства, трактовать их как театральное действо?

Дмитрий Орешкин. Сразу можно сказать, что мы действительно выдергиваем террор 1937-го из нашего исторического контекста. Потому выдергиваем, что обсуждаем дату семидесятилетия. Хотя, конечно, такая политика долговременна и вполне понятна. С другой стороны, конечно, надо говорить и про наше общество. Да мы, собственно, и собрались говорить про него. Вы спрашиваете: почему мы забыли? Точно так же можно спросить: а почему мы вообще это позволили?

Д.Дондурей. Но забыли сейчас, а позволили наши предшественники, жившие в совсем иной ситуации.

Д.Орешкин. Тут судьба великого народа и великой личности. Как ни крути, Сталин — человек, с плюсом, с минусом, но его масштаб чрезвычайно значителен, этим он интересен и страшен. Так вот: народ и личность. Как они взаимодействуют? Как великий народ постыдным образом пытается забыть свое страшное прошлое для того, чтобы сохранить свое представление о собственном величии, то представление, которое ему вложил в голову этот самый деспот? Раз мы всех победили, одолели немцев, значит, все было сделано правильно и нечего тревожить прах великих людей. Я думаю, таков психологический институт спасения собственной системы ценностей. Марксистская идея гласит, что критерием истины является общественно-политическая практика. Раз Сталин победил в войне, то он абсолютно и почти во всем прав. А ведь я могу поставить вопрос по-другому: почему вы считаете, что практика определяет, кто был прав в течение семи-восьми лет, а не тридцати? Не является ли это следствием нашей забывчивости — например, развал страны в 90-х годах?

Мне кажется, это следствие вытеснения в закоулки подсознания страха и изображение в связи с этим себя великими, хотя на самом деле мы были великими на пугающе своеобразный манер. Как, скажем, воины Чингисхана. Они тоже были великими, подчинили себе почти всю Евразию. Но потом, через одно поколение, эта гигантская империя рассыпалась. Мы, конечно, сохранились, но и у нас произошло примерно то же самое. Я думаю, что мы боимся осознать свое прошлое, от него шарахаемся, просто прячемся. А это в плане психоанализа ни к чему хорошему не приводит, кроме как к обострению внутреннего конфликта и тяжелым формам ментальных заболеваний.

Д.Дондурей. Вы ведете речь о современности?

Д.Орешкин. Конечно, о современности. Начальство сверху сказало: «Страна великая, были отдельные ошибки, но в конечном счете все было хорошо и прекратите, пожалуйста, ковыряться в прошлом». Примерно такой тезис был спущен. Но ведь великая страна — СССР — рухнула как раз после подобных убеждений, а поковыряться в прошлом, мне кажется, чрезвычайно полезно.

Д.Дондурей. Многие считают, что почти все сегодняшнее руководство нашей страны — первопреемники тех организаций, которые совершали эти злодеяния. Я вот сам из семьи репрессированных. И, надо признать, очень чувствителен к этой теме. Вместе с тем нельзя не признать, что, промолчав 30 июля, в день семидесятилетия начала Большого террора, через три месяца, в день правозащитника, президент вместе с патриархом все-таки посетили место массовых захоронений на Бутовском полигоне. Сказали все необходимые правильные слова. Сделали важный идеологический жест — для населения, для элиты, для Запада.

Люди всех политических убеждений, всех стран и народов понимают, что это такое, когда в течение года убивают шестьсот тысяч человек. Я читал какой-то текст, где рассказывалось, что когда не хватало мест для арестованных, была возможность выпускать тех, кому оставалось до конца своих сроков 2—3 месяца, тех, кого арестовали до 1937 года, так вот, чтобы их не выпускать, «тройки» оперативно приписывали им новые невероятные преступления: отец — японский шпион или дедушка дворянин. И тут же им давали, если повезет, 10 лет. Но чаще, чтобы места не занимали — расстрел. Убивать собственный народ это все-таки ужасно, если ты не красный кхмер. Гитлер так не поступал.

Денис Драгунский. Почему? Десять лет назад в Руанде всего за пару недель убили как раз шестьсот тысяч — а может, и миллион — представителей народности тутси. Резали с огромным удовольствием.
Д.Дондурей. Но это все-таки многовековая национальная нетерпимость, другое племя, культура, нравы.
Д.Драгунский. Но ведь тоже граждане одной страны.
Д.Дондурей. В России — соплеменники, одни и те же люди арестовывали, судили, а потом сами становились жертвами.
Д.Драгунский. Значит, таков был уровень морального развития великого народа, о котором говорил Дмитрий Орешкин. Если бы он мне только объяснил в двух словах, в чем состоит это величие...
Д.Дондурей. Наверное, Толстой, Достоевский, Чайковский, Менделеев...
Д.Драгунский. Хорошо, ну назови еще пятнадцать имен. Но в таком случае я скажу: велик граф Николай Толстой — отец Льва Толстого и его мама, а вовсе не русский народ.
Д.Орешкин. Нет, велик культурный контекст, почва, культурные традиции, в которых они, наши гении, родились.
Д.Драгунский. Ничего подобного! Я не могу понять, в чем величие народа, который, во-первых, все время позволял себя убивать, а во-вторых, с удовольствием убивал своих соплеменников. Не надо пользоваться символической рентой Достоевского и кого-нибудь еще. В Нигерии тоже есть Воле Шойинка и Чинуа Ачебе — два великих писателя.
Д.Дондурей. Но их, в отличие от русских гениев, в школе не проходят во всех странах мира.
Д.Драгунский. Если у народа много гордыни, которую ему его владыки внушили, то в этом важная причина наших несчастий. Великий — Лев Толстой, а не народ. А простой россиянин Петя Уксусов должен доказать, что он что-то вообще значит для своих соотечественников, что-то может и что он нравственный человек. Лев Толстой доказал свое величие собственной жизнью и трудом.
Д.Дондурей. То есть у вас концепция гениев-одиночек, которые, в принципе, могли бы появиться в любой стране.
Д.Драгунский. Просто я считаю, что нельзя паразитировать на гениях. Не может какой-нибудь обыкновенный французский Жан Боном говорить: «Я наследник Флобера и Пастера».
Д.Дондурей. Вы считаете, что именно отсюда вырастает культурное разрешение убивать людей?
Д.Драгунский. Да, от совершенно пустых претензий на величие, на попрание культурных и цивилизационных запретов.
Д.Орешкин. А я считаю, что это следствие осознанного деградационного развития, когда человеку льстят, что он представитель великого класса, этноса, системы, хотя я по-прежнему считаю русский народ великим, потому что он очень много дал для мировой культуры да и много чего сделал, за что его можно таковым считать.
Д.Драгунский. Не надо народ — нужно людей считать великими.
Д.Орешкин. Думаю, речь идет о культурном контексте, искусстве, науке, о языке, на котором люди говорят.
Д.Драгунский. Французский, немецкий народы — великие?
Д.Орешкин. Конечно.
Д.Драгунский. Тогда таких народов как минимум тридцать-сорок.
Д.Орешкин. Пожалуйста, мне не жалко.
Д.Дондурей. Речь же не идет о масштабах. Жителей Бангладеш довольно много, а в Индонезии население еще больше. Дмитрий, скажите, пожалуйста, почему у нас, за исключением общества «Мемориал», никто не обращает внимания на то, что геноцид — Большой террор — касался своего народа, в отличие от Германии, где все-таки не убивали немецких людей?
Д.Орешкин. Гитлер пожирал и своих тоже.

Д.Дондурей. Но не в такой же степени.

Д.Орешкин. Мне кажется, важно другое. Отчего происходит деградация народа? От отказа от многомерной картины мира, которая характерна для тех самых ярких личностей, о которых говорил Денис. У великих не могло быть двухмерного представления о действительности: они не делили все окружающее на черное и белое. Для продвинутых культур характерна сложная модель мира. Возьмем Германию — Гёте, Гегель, Бах, — и вдруг происходит сползание до очень простой черно-белой модели. У Гитлера: евреи и великий немецкий народ, у России: пролетариат и вокруг него цари, помещики, попы, кулаки, которых — всех подчистую — надо уничтожить.

Д.Дондурей. Кстати, 1937 год начинался с постановления о кулацких элементах.

Д.Орешкин. Да. Они со своего скелета слоями снимают мясо, пока весь великий народ не остается голым костяком, у которого нет ни кулаков, ни помещиков, ни буржуев, ни президентов, ни врачей — никого.

Д.Дондурей. А как это вообще было возможно в контексте великих достижений той же самой культуры рубежа XIX — XX веков?

Д.Орешкин. В том-то и дело, что культура рухнула.

Д.Дондурей. Но ведь была еще и великая художественная утопия 20-х годов! От Родченко до Эйзенштейна, от Мейерходьда до Татлина — не буду перечислять, мы все их знаем. Как это могло совместиться в масштабе одного десятилетия?

Д.Драгунский. Очень просто. Это опять же носители великой культуры; их очень мало в любой нации — художников, ученых, просто интеллигентных, умных людей. Точно так же, как и богатых, инициативных, проницательных и гибких предпринимателей. Элиты всегда очень мало. Вообще можно по пальцам пересчитать. И для того чтобы устроить такое безобразие, надо было просто физически истребить именно этих людей.

Д.Дондурей. Но зачем осуществлять этот геноцид?

Д.Драгунский. Но это не геноцид в международно-правовом понимании.

Д.Орешкин. Кастрируется мировоззренческая память нации, ее мозги убиваются.

Д.Драгунский. Это действительно полное обезглавливание нации, лишение ее культурного наследия, важнейших кодов. И народ, что самое главное, тут ничего не может сделать. Происходит драка между элитами. Кто-то захватил власть, у кого-то, грубо говоря, есть солдаты, у кого-то их нет. И те, у кого есть человек с ружьем, те могут прийти в университет и его сжечь, могут взять философов, писателей, посадить их на пароход и вывезти из страны, а народ будет стоять и говорить: «Ай-ай-ай» или: «Так им и надо».

Д.Дондурей. Это достаточно печальное представление о нашем народе.

Д.Драгунский. Я говорю не только о нашем народе. А что было, когда, например, любимый российскими радикальными либертарианцами генерал Пиночет пришел к власти? Университеты потрошили, убивали интеллигенцию, свободомыслящих людей. Чили в конечном счете превратилась в большую промзону, где всем сытно живется, нормально работается, но эта страна очень многое потеряла.

Д.Дондурей. У меня есть такой юношеский вопрос. Перед тем как начались знаменитые процессы, я не помню в этот же год или чуть раньше, застрелился Орджоникидзе. Я всегда думал: «Ну раз решил застрелиться, зная о злодеяниях монстра, почему не пришел и не убил Сталина, а потом себя?»

Д.Драгунский. Больше того, могу сразу сказать: если бы он убил Сталина и объявил: «Я теперь генеральный секретарь, приказываю арестовать этих...»

Д.Дондурей. То, что сделал Хрущев.

Д.Драгунский. Да, то ему бы просто все сказали «большое спасибо» и так же целовали сапоги, как и Сталину. Но он был психологически к этому не готов. Он любил Сталина.

Д.Дондурей. Не видел и не понимал, что творится?

Д.Драгунский. Он любил его лично и готов был пожертвовать своей жизнью,

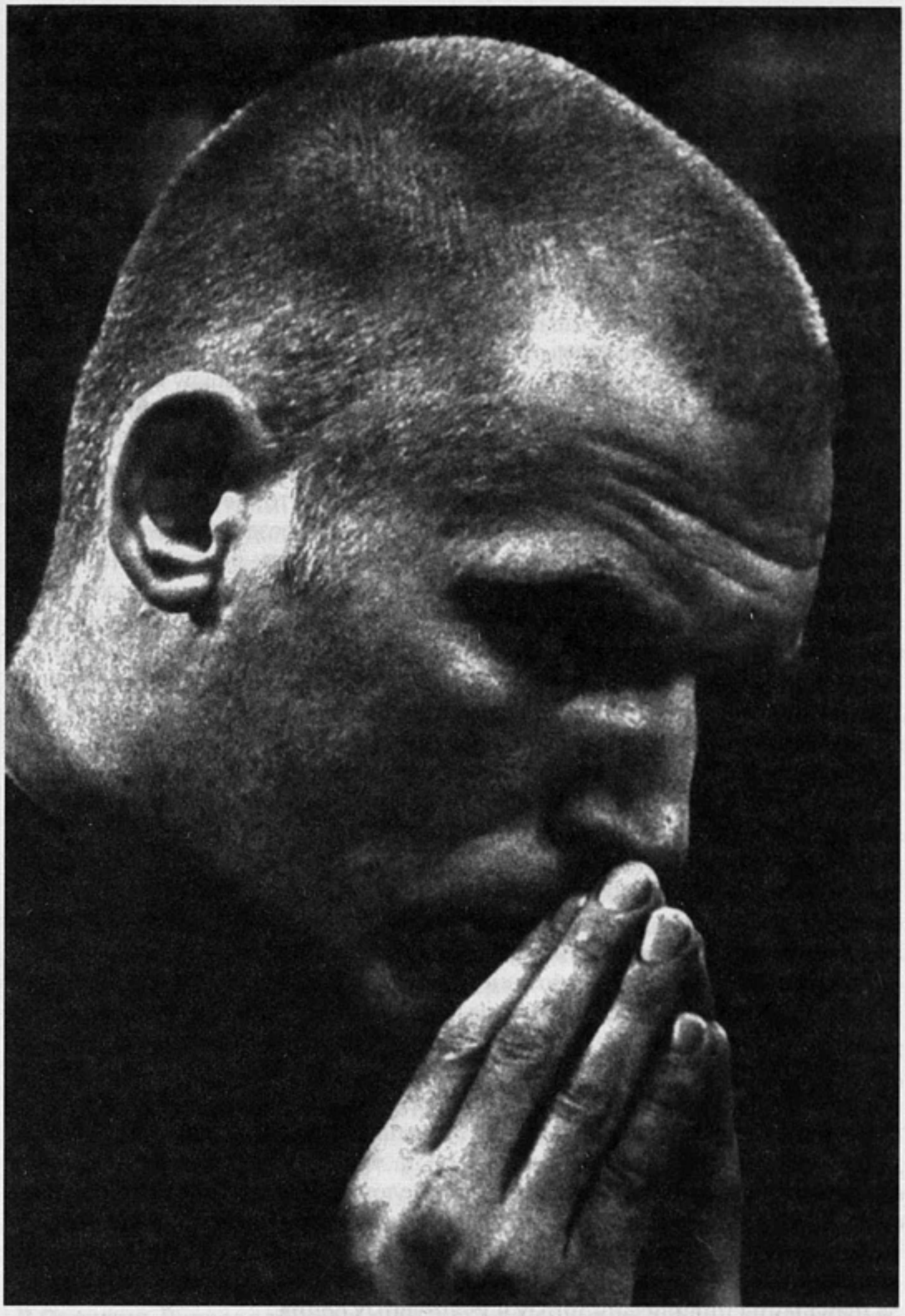


Фото С.Васильева

потому что все эти люди — «тонкошеие вожди» — были слабаками, искренне влюбленными в грубую силу.

Д.Орешкин. Орджоникидзе, конечно, не самый тонкошеий среди них, но это, действительно, — ментальная катастрофа.

Д.Дондурей. Ценностный коллапс или что-то еще?

Д.Орешкин. Прежде всего, Сталин был действительно очень сильной личностью.

Д.Дондурей. И что — они все, его окружение, были влюблены в него?

Д.Орешкин. Я думаю, что когда ему надо было, он умел быть чрезвычайно обаятельным. Про него не зря говорили: люди понимали, кто он такой только тогда, когда было уже поздно, когда их вели на расстрел. И даже перед расстрелом кричали: «Да здравствует товарищ Сталин!» Вот это как раз и есть основная загадка: как могло случиться, что даже умные и образованные искренне

во все это верили, и как он хладнокровно и сурово эту веру использовал. Потом народ этих умных выбрасывал, как израсходованный материал. Погиб Маяковский, который понял весь ужас ситуации, Есенин, другие, масса таких людей погибло. Они понимали, что выхода нет, что они в западне. Но при этом само общество было абсолютно беззащитно, потому что уже была уничтожена, чисто технически, та система информационного обмена, по которой можно было донести до людей смысл происходящего.

Д.Дондурей. Это очень важно.

Д.Орешкин. Вот я хотел бы вернуться к контексту. В 30-е годы, когда на Украине был голод, да, собственно, на всем юге России и на Северном Кавказе тоже...

Д.Дондурей. 1931—1933 годы.

Д.Орешкин. ...Хрущев рассказывает, как к Микояну в Москву приезжает из Киева его ближайший помощник с тем, чтобы рассказать, что произошло на Украине. А там было следующее: шел поезд, и на станции в Полтаве его кто-то остановил и загрузил трупами людей, умерших от голода. Этот поезд пришел в Киев и стоит на вокзале. Значит, вот этот кто-то, не имея возможности сообщить о том, что происходит, послал в Киев поезд с погибшими от голода людьми. Как послание. И партийный начальник поехал в Москву — доложить товарищу Сталину, пришел посоветоваться с Микояном, который его, естественно, отговорил, потому что первым результатом такой жалобы стал бы расстрел за распространение клеветнических измышлений и паникерских настроений. Тот человек, который послал этот поезд, ясное дело, осознанно шел на смерть, потому что ЧК совершенно не составило труда выяснить, кто остановил, кто приказал собрать трупы и отправить в Киев. Значит, смельчаку было уже все равно. Видимо, у него семья умерла и сам он, может быть, уже умирал. У него не было другого способа связаться с властью. Наверное, он звонил кому-то, что-то говорил, докладывал.

Д.Дондурей. Это был жест смерти.

Д.Орешкин. Да, это было отчаяние и смертельный жест. Так вот — тот поезд с загубленными людьми до нас с вами так и не дошел. И мы не знаем, что там на самом деле происходило. Разрушение информационного пространства, разрушение культуры, оно и было, мне кажется, главным секретом сталинских побед. Этот человек, засучив рукава, месил кровавую реальность, перемешивая ее с мясом живых людей, формируя новую веру, которую народ отчаянно принял. И сейчас мы пытаемся обмануть себя убеждением, что хотя бы идея — идея коммунизма — была правильная, потому что иначе надо признать, что наши родители жили зря. Иначе огромные потери, страдания, муки народа — все было зря. Поэтому говорим: «Да, мы совершили подвиги. Да, потеряли на этом пути десятки миллионов человек. Но не может же быть, чтобы все это было бесполезным и напрасным». Вот сидишь и думаешь: напрасно или нет?

Д.Дондурей. Но ведь мораль устроена таким образом, что невероятно мстит за нарушения цивилизационных и культурных основ.

Д.Драгунский. А почему нельзя признать, что зря, что напрасно? Ведь каждый из нас, наверное, встречал людей, которые, к примеру, доживали до семидесяти лет, при этом не завели детей, бросали работу, женщин, не получили настоящей специальности, пьянствовали. Вполне можно им сказать: «Дядь Петь, ведь ты жизнь-то зря прожил, прокоптил небо». И со странами такое может происходить.

Д.Дондурей. Все-таки нельзя проводить аналогию с отдельным человеком, когда речь идет о десятках миллионов людей, облагороженных своим консолидированным совместным величием...

Д.Драгунский. Дорогие мои, покуда мы не прекратим болтать о «величии», мы никуда из этого свинарника не выйдем. Так и будем постоянно хрюкать об этом. Да какие мы великие, лучше бы пошли и помылись, потом извинились и запомнили, что убивать людей нехорошо. Плохо убивать людей! Да,

кстати. Как мы доказываем величие русского народа? Мы говорим, что у него есть великая литература. Но и Достоевский, и Толстой, и Чехов говорили нам, что нет таких великих жертв, нет таких дворцов и Днепрогэсов, ради которых...

Д.Дондурей. ...про слезиночку ребенка...

Д.Драгунский. Не про слезиночку и даже не про замученного человека. Ради чего были замучены миллионы? Ради того, чтобы потом все сгнило, никому не нужное. Так что страшные ошибки нужно признавать.

Д.Дондурей. Об этом мы поговорим обязательно в связи с опытом Германии. Но, может быть, есть какие-то неприятные для обсуждения этнокультурные основания, национальные предпосылки Большого террора?

Д.Драгунский. Никаких особых этнокультурных оснований для трагедии русского народа, конечно же, нет. Всякие нехорошие и опасные свойства проявлялись у самых разных народов. В Европе первой половины XX века у немецкого, испанского, итальянского народов наблюдались разные довольно неприятные особенности. Так что не русский характер виноват, а свойства той политической системы, которая здесь была создана. Кровавая, бесчеловечная система, паразитирующая на русском народе. Давайте наконец отделим отечество от правительства! Родина у нас прекрасная, культура тоже замечательная. И ведь правда, Чехова всегда ставят во всех театрах планеты. Достоевский — единственный, наверное, мировой классик, которого «не только почитают, но и почитывают». Малевич вообще создал визуальную структуру современного мира, весь мир живет во вселенной Малевича. А вот с начальством нам сильно не везло. Давайте скажем это вслух.

Д.Дондурей. Вернемся к моему детскому вопросу. По-моему, на Сталина не было ни одного покушения.

Д.Драгунский. Были инсценировки.

Д.Дондурей. Нет, то было сделано специально, в феодальном стиле. А вот не было смельчаков, которые готовы были ценой собственной жизни спасти миллионы людей? Смельчаков, понимавших, что происходит в стране?

Д.Драгунский. На самом деле, это вопрос замечательный, что называется, «не в бровь, а в глаз». Я сейчас скажу страшную вещь: очевидно, что подсознательно, ментально люди — жертвы сталинизма — хотели умирать.

Д.Дондурей. Народ шел на заклание, воспринимал себя как мегажертву?

Д.Драгунский. Да не воспринимал он себя как мегажертву; во всяком случае, не задумывался об этом. Он просто страстно хотел насилия над собой. Ведь есть же люди мазохисты, называйте русских «народом мазохистом».

Д.Дондурей. Дмитрий, вы согласны? Это слишком сильная, неправдоподобная гипотеза.

Д.Орешкин. Вижу противоречие между вашим утверждением, Денис, что нет ничего особенного в русском народе, и тем, что он — мазохист, которому нравится самоистребление.

Д.Драгунский. Я не сказал, что нет ничего особенного.

Д.Орешкин. Вопрос в том, нет ли каких-то этнокультурных особенностей, которые к такому поведению, к такому массовому повиновению или самоистреблению предрасполагали. Я думаю, что есть некоторые особенности в нашем народе, которые власть очень сильно постаралась развить. Мне кажется, Геббельс в свое время говорил, что в каждом человеке сидит свинья и наша задача сделать так, чтобы она хрюкала как можно громче и по нашей команде.

Д.Дондурей. Нет в российских пропагандистских доктринах таких циничных текстов. Ни у Жданова, ни у Суслова, а тем более сегодня. В России такой отвратительной непосредственности не было. Тут работают куда более тонкие технологии.

Д.Драгунский. Может быть, признаний вслух не было, но точно такая же технология была. Согласно которой ложь, повторенная тысячу раз, становится правдой.

Д.Дондурей. Это верно, но это типичные общемировые пропагандистские технологии.

Д.Драгунский. Это все из дневников Геббельса.

Д.Орешкин. Кстати говоря, когда читаешь Сталина, понимаешь, что это за зверинец был, система предстает физически ясной. Но я хотел бы вернуться к тому, с чего Денис начал, говоря о нашей игре с собственным величием. Здесь как раз и осуществляется качественный переход. Ты вдруг понимаешь, что ни черта великого не было, что кровавым мясом людей вожди затыкали дырки своих идиотских представлений о реальности. Это месиво и становилось нашим общим подсознанием.

Д.Драгунский. Красиво сказано, запомнить бы эту фразу. Правильно!

Д.Орешкин. И поскольку у нас не хватает другого величия, то хватаемся хотя бы за это. А вот для того чтобы осознать эту проблему, излечиться от нее, людям надо совершить ментальный, очень суровый шаг и сказать себе: «Это была постыдная страница в нашей жизни».

Д.Дондурей. Немцы стояли сразу же после 1945 года перед такими же проблемами. Великая страна, великая культура. Раскаялись, и от них ничего не убыло. Более того, до сих пор они лидеры Европы по экономике, по мощи, по ВВП. Им, находившимся буквально на грани уничтожения в мае 1945 года, удалось все-таки реанимировать свою моральную, ценностную систему, представления о собственном народе, о будущем, о необходимой модели развития, об отношении к тому, что с ними происходило двенадцать лет перед этим. Так они быстро восстановились. У нас ведь напечатан «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына, другие великие романы, Шаламов, Гроссман, Домбровский, никто ничего не скрывает, всем известны страшные цифры невероятных репрессий, переведены книги о Большом терроре, все это есть, но как это важнейшее чувство — покаяния, памяти — ушло сквозь пальцы? Как возникает и как улетучивается всепроникающее чувство страха, от верхушки до самых низов, как этот ужас охватывал весь наш небоязливый народ. Накрывал всех, и самые отчаянные не могли пойти на жертву ради остальных, пожертвовать собой. Тут срабатывал какой-то особый механизм разрушения и саморазрушения личности.

Д.Драгунский. Были страх, разобщенность, полное отсутствие социальной солидарности. Были разрушены все системы горизонтальной связи, сопричастности. Поэтому каждый умирал в одиночку.

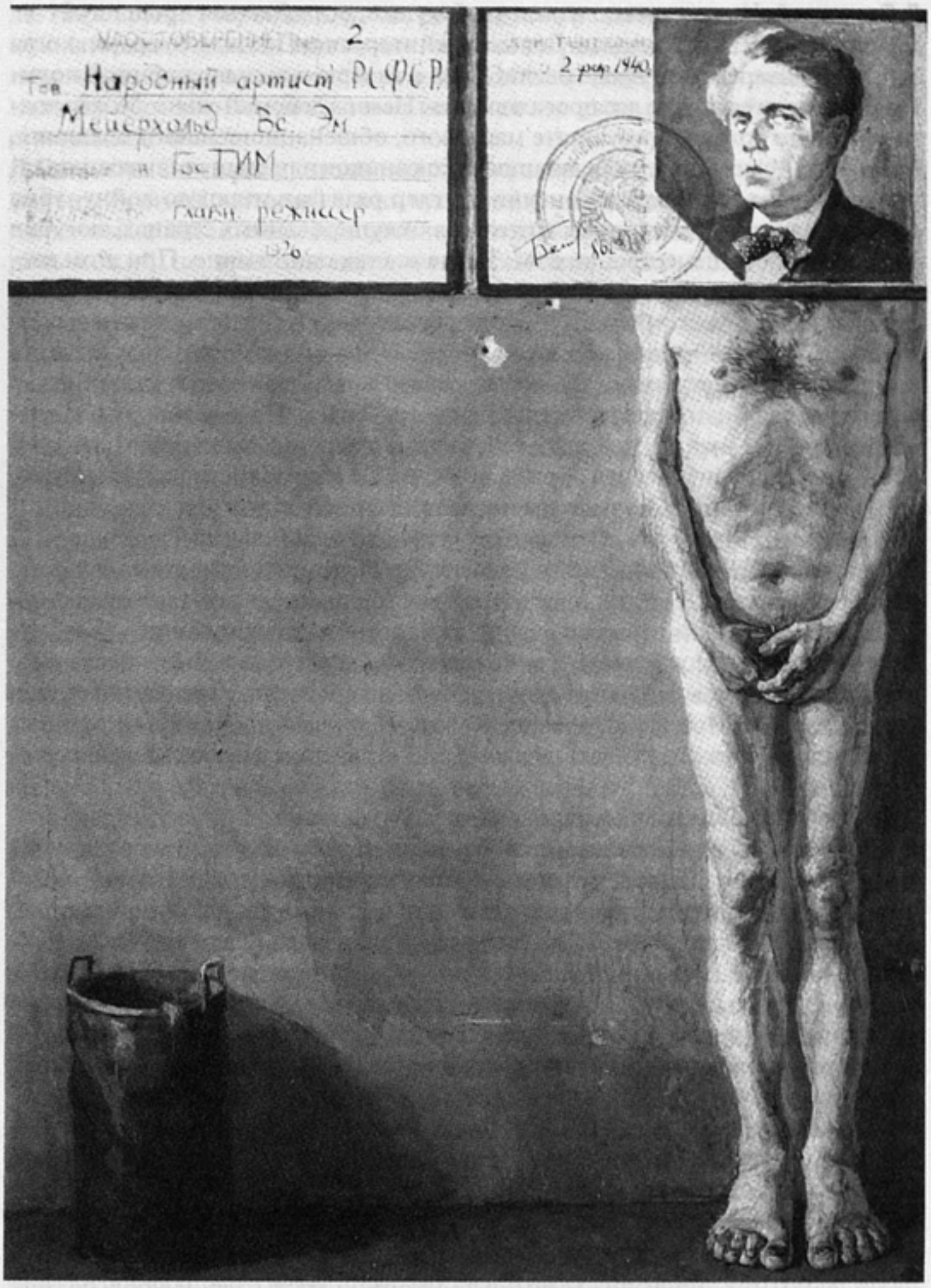
Д.Орешкин. Поэтому, кстати говоря, про 1937 год лучше известно, чем про голодомор 30-х. Потому что в Большой террор убивали людей, которые хоть писать умели и могли что-то оставить после себя.

Д.Дондурей. Вернемся к тому, почему немцы после своей национальной трагедии пошли одним путем, а мы совсем другим.

Д.Драгунский. Дело в том, что в Германии покаяние за преступления немцев при нацизме было государственной политикой. И надо сказать честно: немцам помогли провести эту государственную политику. Если бросили бы так, на произвол судьбы...

Д.Дондурей. Вы имеете в виду, что не обошлось без американцев-победителей?

Д.Драгунский. Американцы, англичане, может быть, отчасти и мы. Победители, союзники, которые побудили немцев к тому, что надо исправляться. Это была государственная политика, подчеркну еще раз. Книжки изданы, читай, пожалуйста, говори что хочешь, но без целенаправленной политики в области воспитания, образования, ценностных ориентиров и приоритетов, в области некоторых идеологических конструкций, лозунгов, обрядов, художественных произведений. Потому что в каждом человеке, как говорил тот самый немецкий практик, живет, конечно, некое существо — хвостик колечком, которое похрюкивает. Человек любит, чтобы ему было хорошо, спокойно, уютно. Ведь это же большая работа души — покаяние, признание того, что было плохо.



Петр Белов.
«Мейерхольд». 1986

Д.Дондурей. Но эти жертвы рядом, миллионы невинных людей, а не абстрактная нехватка чего-то замечательного, билетов в Париж на Рождество и даже хорошей работы. Это же совершенно другой масштаб — это человеческая жизнь.

Д.Орешкин. Если позволите, приведу конкретный пример. Помните, наверное, что когда Хрущева отправили в отставку, он диктовал воспоминания. КГБ эти воспоминая хотело украсть, а семья хитрыми способами вывезла на Запад. Там на Западе это издали. В Советском Союзе сказали, что это фальшивка. Так вот в 98-м или 99-м году издательство «Московские новости» под руководством уважаемого господина Лошака издало эти самые четыре тома воспоминаний Хрущева. Тираж был всего три тысячи экземпляров. До сих пор он лежит не полностью раскупленный в редакции «Московских новостей».

Д.Дондурей. И что это значит?

Д.Орешкин. Люди боятся, не хотят знать своего прошлого.

Д.Дондурей. Но как можно изменить будущее, если бояться прошлого?

Д.Драгунский. Никак нельзя. Бояться неинтересно. Прошло то время, когда это было интересно. Я вроде бы либерал, а говорю о государственной политике, но когда ее нет, то все проваливается. Немцы действительно смогли достичь чего-то только в результате массового, общенационального покаяния. Не важно — с помощью победивших их союзников или сами стали сознательными. Они не говорили: «Конечно, Гитлер развязал мировую войну, убил огромное количество мирных жителей в оккупированных странах, погубил немало своих соотечественников... Но не все так однозначно. При этом все-таки мы же замечательный завод Volkswagen построили и автобаны тоже, справились с безработицей. Кроме того, Гитлер был избран демократическим путем». В Германии не было этого отвратительного самооправдания. Есть вещи, которые однозначно являются грехом. Убийство — это грех. Убийство своего народа — это грех в сто крат больший. Точка. Но нам говорят: «С одной стороны, конечно, жалко людей, но ведь среди них были и плохие люди, и потом была политическая борьба, враждебное капиталистическое окружение, кроме того, при Сталине мы построили еще Магнитогорск».

Д.Дондурей. Ничего нет страшнее отсутствия консолидации.

Д.Драгунский. Консолидации и консенсуса. Потому что вся эта сложность, о которой мы здесь говорили и которой так гордимся, — все-таки существует на базе некоторой первоначальной ценностной консолидации.

Д.Дондурей. На последнем Московском кинофестивале было несколько немецких фильмов, и вокруг одного фильма вспыхнула горячая полемика. Он назывался «Мой фюрер» и еще не вышел у нас в прокате, в отличие от «Жизни других», который уже вышел. Там Гитлер показывался в комическом плане.

Д.Драгунский. Я помню скандал вокруг этого фильма.

Д.Дондурей. В Германии многие посчитали, что тем самым можно очеловечить Гитлера. Показывая, что он может быть смешным, странным, интересным. Там есть эпизод, где он оказался в одной комнате и в одной постели с еврейским профессором. В Германии законодательно, психологически, ценностно, даже ментально запрещается носить фашистскую форму, повторять националистические идеи. У нас же все было опубликовано и обо всем можно говорить. Я думаю, ни одному главному редактору большой газеты или новостных выпусков на телевидении не запретили бы подготовить специальный репортаж о терроре. Это же делает Сванидзе в своей исторической хронике, некоторые другие. Что-то делается. Но редко, аккуратно, дозированно и — отдельными людьми. Откуда такое беспамятство? С чем оно связано? Не было же на это специальных указаний.

Д.Драгунский. А может быть, и есть такое указание. Нашему народу, да и не только нашему, любому, нужно указание: «нельзя», «надо» или «делай». Люди такого русско-французского свойства очень чутки к настроению начальства.

Д.Дондурей. И это тоже культурная модель.

Д.Драгунский. Конечно. И когда уже другой учебник истории пишется, а там существует специальный тест для учителей истории с вопросом: «Что такое сталинские репрессии?» И варианты ответа: «Террор, причина трагических поражений первого года Великой Отечественной войны, борьба за власть, смена элит для более эффективной модернизации России». Правильный ответ угадайте какой?

Д.Дондурей. Последний.

Д.Драгунский. Правильно. Большой террор — это смена элит для более эффективной модернизации.

Д.Дондурей. У нас до сих пор нет ни одного документального сериала, который хотя бы рассказал, что происходило в те четырнадцать месяцев. Без этого не получится очиститься от преступления, вздохнуть и жить заново. Я знаю, дети репрессированных часто не верят, что все это было на самом де-

ле. Но, с другой стороны, господа, совершенно недавно мы обсуждали эту тему с авторами сериала «Завещание Ленина» по рассказам Шаламова — он был показан на Втором канале. Можно пока об этом говорить не самым мягким, нежным образом. Вопрос: почему все же не говорят — в соответствии с нравственным долгом?

Д.Орешкин. Во-первых, это связано с тем, о чем говорил Денис. Есть неформальный сигнал, который очень чутко улавливается такими широко растопыренными антеннами, которые торчат из всех наших чиновников. Говорить можно, но лучше не надо, на всякий случай. Это одна сторона дела, а вторая — я немножко затрону другой аспект — религиозный. Весь марксизм-ленинизм, который нам преподают как науку, сам Сталин очень четко понимал как форму религии. В 1946 году во время разговора со своим биографом Молчановым он сказал: «То, что мы для себя говорим, — это обязательно для нашего народа. Это для него символ веры, и он должен идти ради этого на любые жертвы». Он просто подменил одну религию другой. И осознанно это делал.

Д.Дондурей. Люди, идущие по этому пути, ищут корни?

Д.Орешкин. Они даже не осознают, что делают. Они говорят: «Да прекратите вы в конце концов, вы мою страну унижаете!» Таким образом человек себя защищает, потому что если Бога нет, то какой же я капитан-исправник? Если Сталина нет, то какой же я майор пехоты? По-человечески эта ужасная ситуация очень понятна. Денису-то легче, он решил для себя, и всё — надо покаяться всем вместе. А мне не хочется «всем вместе», потому что, мне кажется, «всем вместе» — это сталинский подход. Мне кажется, что нам надо как-то иначе пройти через это, не так, как это сделали немцы. Потому что, как правильно было сказано, их вынудили — в значительной степени. А нас, слава богу, не вынудили, и мы не хотим этого. Будем гордиться собой.

Д.Драгунский. Об этом не надо говорить со всех амвонов, что называется.

Д.Дондурей. Но 30 июля можно же было сказать.

Д.Драгунский. В этот день должно было быть государственное заявление, где было бы четко сказано, что такое «хорошо» и что такое «плохо»...

Д.Дондурей. И что мы отказываемся от этого наследия.

Д.Драгунский. Да, отказываемся, а жить будем дальше, писать книжки, строить ГЭС, запускать ракеты в космос и укреплять обороноспособность страны. Потому что без этого не получится ни с ракетами, ни с чем бы то ни было. Ракеты заржавеют, обороноспособность рухнет, и детей, главное, не будем рожать. Мне кажется, что демографическая проблема русского народа — в том числе и из-за нераскаянности, из-за того, что этот грех уж очень сильно давит на душу.

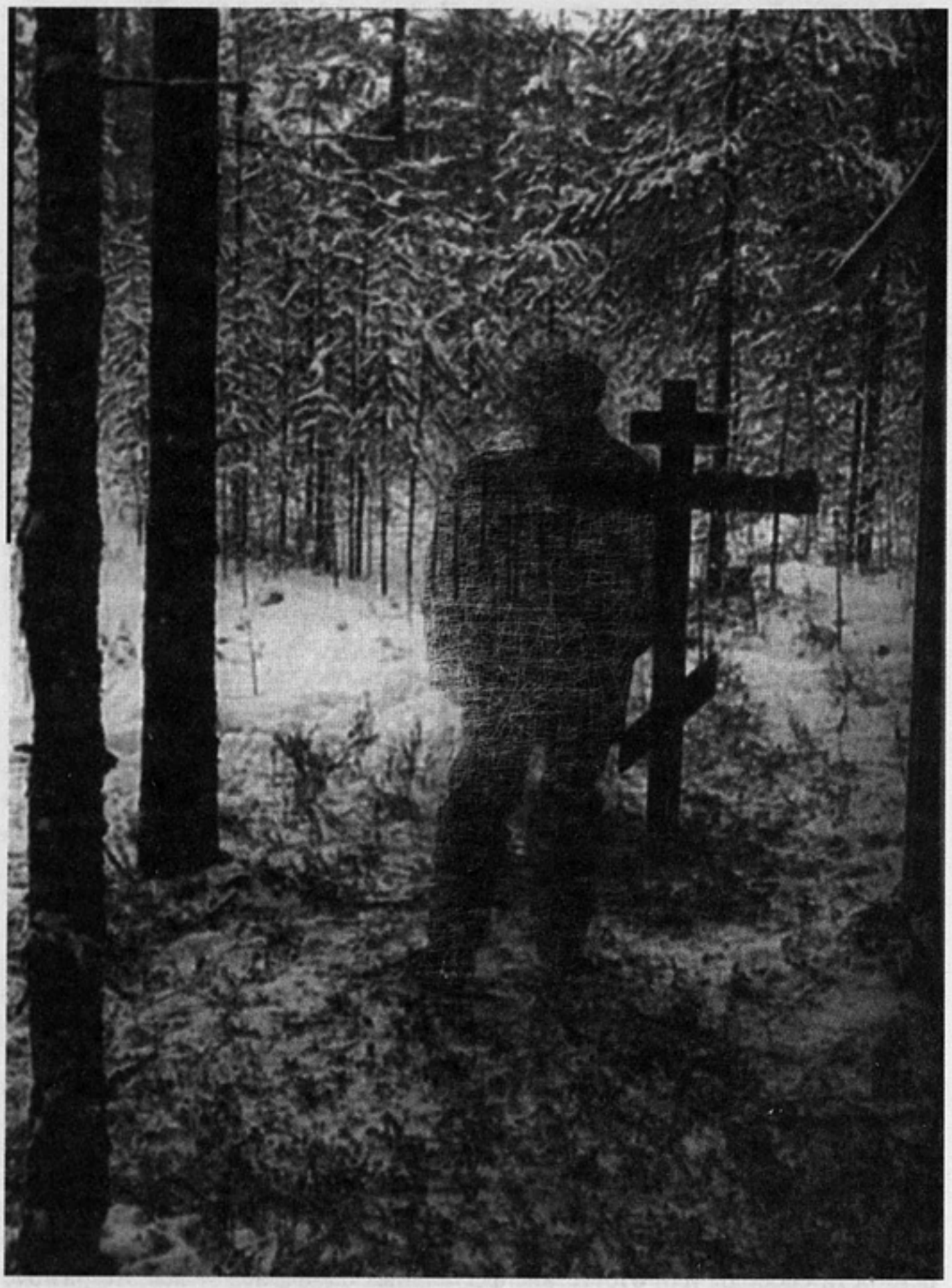
Д.Дондурей. И он совсем не изжит.

Д.Драгунский. Потихонечку, индивидуально изживается. Когда видишь, что человек идет с пятью детьми, значит, страх он все-таки изжил.

Д.Дондурей. Я думаю, что, кроме государства и каждого из нас, за память о Большом терроре, осознание и изживание тех страшных социальных и культурных кодов, которые к нему привели, в первую очередь отвечает гражданское общество, которое, Денис, не очень-то смогло освоить в нашем национальном сознании эту трагедию. Это очень печально. И что бы мы ни обсуждали у нас в журнале — сериал ли по рассказам Шаламова, падение ли статуса ценности свободы или отсутствие актуальных сценариев — все это разные звенья, элементы одной общей ценностной, идеологической системы. И пока мы ее не трансформируем, у нас мало что получится.

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Могила неизвестного зэка



Творчество Шаламова — один из ответов на вопрос, чем может быть искусство после Аушвица, Воркуты, Колымы? Ответ этот не изгладится ни из истории русской литературы, ни из мировой истории. Это свидетельство, которое до сих пор не до конца прочтено, свидетельство, адресованное каждому человеку на земле, на одном уровне с книгой «Ночь» — об Аушвице (Освенциме). И прежде всего — каждому гражданину России, не лишенному гордости и стыда за свою родину. Ибо патриотизм — это единство гордости и стыда. Гордость нашей страны — неслыханное напряжение сил народа, выдер-

жавшего на своих плечах тяжесть четырех лет войны. И стыд — то, что почти все население страны закрывало глаза на аресты и расстрелы ни в чем не повинных людей, на разрушения, вызванные террором в гражданском и военном управлении, — и послушно повторяло сказки о врагах народа. Стыд нашей страны, что она поверила в Сталина, чуть не впустившего немцев в Москву, как в архитектора победы, поверила со страху, боясь подумать, сопоставить факты, поверила в чудовище, питавшееся ароматом человеческих страданий, поверила, как в Бога, обожествила одно из самых полных и подлых воплощений дьявольского в человеческом образе. И до сих пор половина народа считает, что победа все оправдала, победа все списала и нам нужен новый Сталин. Стыд, великий стыд и великий грех. Стыд, что мы не учимся на опыте немцев, не хотим вдуматься в процесс нравственного возрождения Германии, начавшегося с методического разрушения авторитета Гитлера, с настойчивого, многолетнего, ежедневного и еженедельного рассказа о гитлеровских зверствах и переключения немецкой гордости с военных побед на радость от простого доброго дела. Стыд, что дьявольский соблазн не разрушается в школах, с первого до последнего класса.

Сталин и его соучастники мертвы, но пока мы сами миримся с тенью Сталина, с величием его подлости, коварства и массовых убийств, наша страна остается нравственно больной и экономически неустойчивой, лишенной доверия к партнеру в хозяйственных соглашениях, страной, где вор у вора дубинку крадет.

Один из путей к выздоровлению — память о жертвах сталинских застенков, разворачивание пружин страшного опыта в сердцах людей, обреченных Сталиным на многолетнее умирание, на подобие средневековой «тысячекратной казни». Но можно ли писать о чудовищном, не нарушая литературных канонов?

Об этом спорили между собой два колымчанина — Шаламов и Демидов. Демидов считал возможным выбирать случаи, когда гибель заключенного становилась трагическим апофеозом. Шаламов возражал, что опыт Колымы не допускает катарсиса, очищения души страхом и состраданием. Духовная смерть заключенных, мозг которых был иссушен голодом, часто опережала физическую смерть; люди в массе своей умирали сломленными, без сил подняться, с одной мыслью о куске хлеба.

Демидов доказал свою правоту делом. Уцелела пара его рассказов, где люди успевали что-то крикнуть перед смертью. Но Шаламов тоже доказал свою правоту. Его новеллы похожи на показания свидетелей обвинения в процессе, который до сих пор не доведен до конца. Но свидетельства эти нетленны, и они еще будут выслушаны. Они остались в искусстве слова как стиль, достойный эпохи. Пусть поэтика Шаламова не укладывается в канон Аристотеля. Есть и другие поэтики. Шаламов иногда очень близок к Беккету. Шаламов сам мог бы написать: пустое небо, каменная земля, сжавшийся человек.

Совершенство слова незримо веет здесь над отчаянием. Шаламов убирает все похожее на литературность, она вымерзла в холодном Освенциме, она невозможна в разговоре об Аушвице, Воркуте, Колыме. Внешние приметы художественности доведены почти до нуля. Метафоры шаламовской прозы — естественная образность языка. Они не производят впечатления украшенной речи, не задерживают внимание на эффектном обороте. Целое полностью господствует над частностями, и каждое слово просто ставится на свое место — так, как Ахматова объясняла тайну своего стиля. Люди гибнут без поэтического взлета, но дух поэзии остается в суровом лаконизме языка, в классическом языке новеллы, где чувство всегда скрыто за фактами и искусство — за расположением фактов. У Демидова иногда заметно, что ему хочется что-то сказать, а повествование Шаламова как бы само собой сказывается. Это искусство особого жанра, жанра новеллы-свидетельства. Каждый рассказ — юридический документ, и каждый документ — образец новеллы. Их сдержанность в разговоре о неслыханном и чудовищном делает свидетель-

Российская государственная библиотека по искусству

ство еще сильнее. И когда автор теряет свою сдержанность и кричит — этот крик тоже свидетельство.

Русская литература на вершинах своих, в XIX веке, не единожды отходила уже от эпического беспристрастия. А в XX веке литература вся вырывается за рамки классики... Закричал Мандельштам. Закричала Цветаева:

Пора, пора, пора
Творцу вернуть билет!

Закричала и Ахматова, которую всегда противопоставляли Цветаевой:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад,
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград...

И когда Шаламов пишет, что хотел бы быть обрубком и плюнуть в красоту, — это смотрится в рамках эпохи, когда были написаны «Шерри-Бренди», «Квартира тиха, как бумага» и другие, совсем безумные стихи Мандельштама.

Проклятия не могли не вырваться из уст Иова. Проклятия приводили и будут приводить в ужас богословов, знающих умом все, что следует. Но Бог осудил не Иова, а его друзей, не сумевших разделить муку Иова и по Писанию возложивших на Бога ответственность за каждый волос, упавший с человеческой головы. Именно это богословие встало стеной между Шаламовым и Богом; богословие, которое после Освенцима и Колымы обязано было измениться. Между отрицанием богословия и утверждением культуры (где низбежно всплывали библейские и евангельские образы) возникло поле напряжения и какие-то огоньки веры могли там вспыхивать. Вспыхивать и гаснуть. Ибо маленький огонь ветер гасит, и только большой огонь раздувает. А колымский лагерь смерти задувал почти все огни.

Шаламов чувствовал Божий след в кусте стланика, поднявшемся к свету, но не мог найти его в оборотнях, называемых людьми, в существах без человеческого сердца, охотно, со вкусом топтавших «врагов народа», отданных им на расправу. Их он ненавидит, им он не прощает.

Я немного знал Шаламова в жизни, помню его облик, не очень похожий на артистов, но шапочное знакомство не дало мне никакого знания его внутренней жизни. И сейчас я вижу Шаламова именно таким, каким он сыгран в фильме «Завещание Ленина». И этот образ встает передо мной, как ожившая память сотен тысяч, медленно угасавших на Колыме. Фильм сотворил им вечную память. И до нас дошла их воля — возжечь вечный огонь над могилой неизвестного зэка, одного из многих и многих, просто падавших на пути, как в стихах, которые я запомнил из самиздата, не зная имени автора, и цитирую по памяти:

Я поднял стакан за лесную дорогу,
За падающих в пути,
За тех, кто идти по дороге не может,
Но их заставляют идти.
За их помертвелые, синие губы,
За одинаковость лиц,
За рваные, инеем крытые шубы,
За руки без рукавиц.
За чарку воды, за консервную банку,
Цингу, что навязла в зубах,
За зубы будящих их всех спозаранку
Раскормленных ражих собак.
За пайку сырого, липучего хлеба,
Проглоченную второпях,
За бледное, слишком высокое небо,
За речку Али-Урях.

Умер на Владивостокской пересылке Мандельштам. Расстрелян Клюев. Умер в тюрьме Вавилов. Едва не умер от пеллагры Тимофеев-Ресовский,

только в последний миг нашел его, в недрах собственного ведомства Завенягин, два года искавший всемирно известного ученого для продолжения его научных работ. Едва не погиб академик Конрад, тянувший срок дневальным в Каргопольлаге, пока не понадобился в институт военных переводчиков — после конференции в Ялте, обязавшей Советский Союз выступить против Японии. Это короткий список, с ходу пришедший мне в голову. Другие, менее крупные имена и имена молодых, не успевших развернуться, никто не помнит. Они просто падали по дороге, и их пристреливали, как выбившуюся из сил собаку.

Демидов уцелел на Колыме, но архив его был изъят, и только немногое опубликовано. Расхождения его с Шаламовым не очень велики. У них гораздо больше общего — в судьбе и в осмыслении ее. Эта общность связана с чертами того культурного слоя, который в 20-е годы еще не был полностью разрушен: подавленное, но внезапно прорывающееся чувство собственного достоинства, отсутствие самого вопроса о хороших и плохих народах, который ставится, хотя очень мягко, уже в «Одном дне из жизни Ивана Денисовича» и далее — во всем творчестве Солженицына.

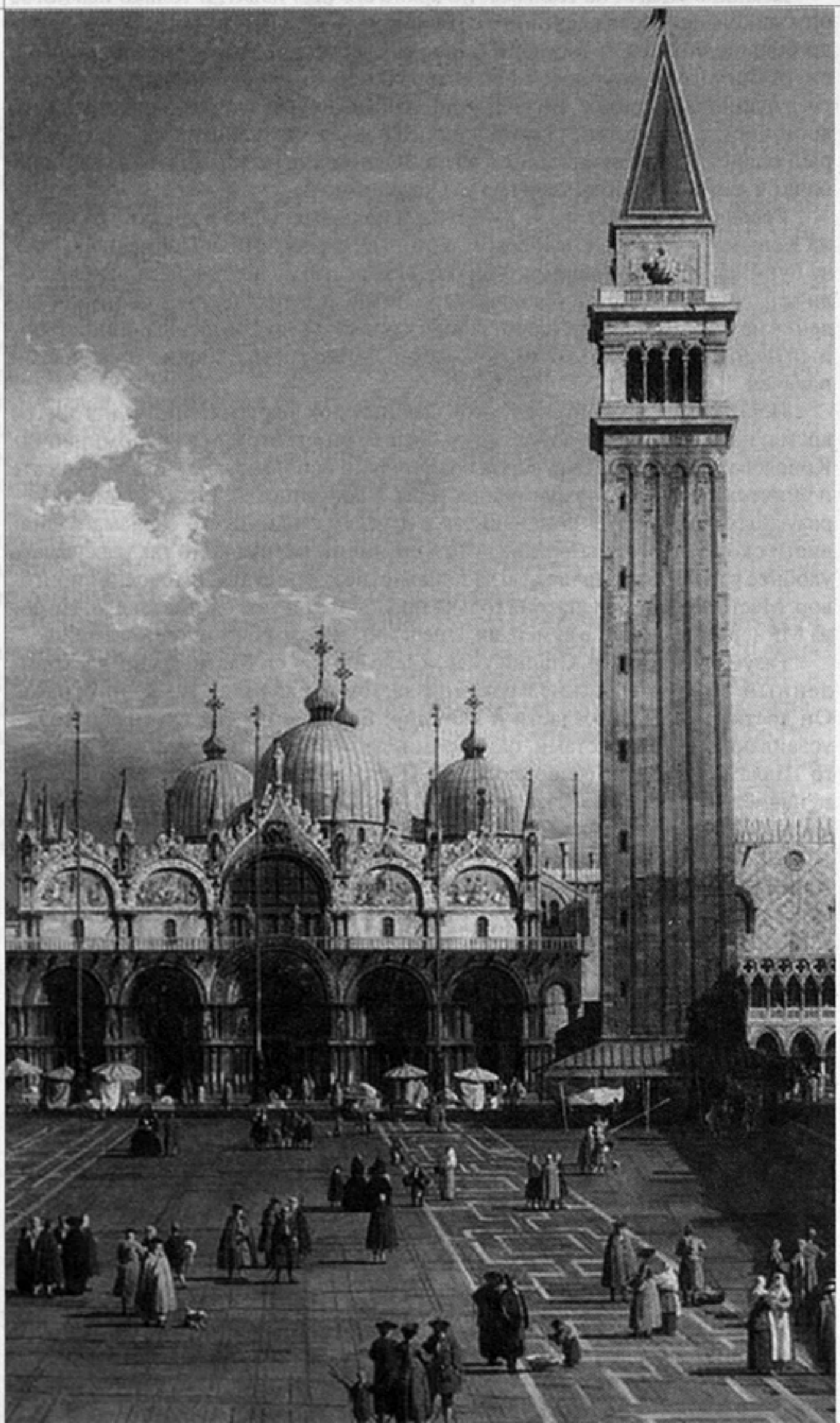
Россия для Шаламова — культура, а не племя. Одна из редких радостей на Колыме — встреча с человеком, который помнит стихи Пастернака, прозу Бунина. Это его духовные земляки. И горечью на долгожданной воле были встречи с молодежью, усвоившей сталинскую антикультуру, сталинское деление на народ (трепетавший от любви к вождю) и врагов народа. Единственный народ, который Шаламов ненавидел, — это воры, ставшие союзниками палачей.

Некоторые интеллигенты, отбывавшие срок в других лагерях и в другое время, идеализировали воров, дружили с ними (об этом — в воспоминаниях Копелева). Но на Колыме воров сознательно использовали, чтобы унижать и уничтожать людей, сохранивших честь и достоинство. Можно считать неразумным напряженную ненависть к *орудиям* сталинского садизма. Ненависти скорее достойны те, кто этими орудиями ворочал. Но так рассуждать удобнее в кабинете. Палач всегда ненавистнее, чем судья, вынесший приговор. Месть вообще нелепа, она только продолжает и увековечивает зло. Но сова Минервы вылетает в сумерках, а не в миг, когда тебя топчут ногами.

Разум бывает хитер. Сталин умер, а дело его живет. Блатной мир, раскормленный в лагерях, вышел сегодня за зону, разлился по всей стране. Он достиг небывалой власти и влияния. Блатные нравы, вкусы, словечки усваиваются журналистами, банкирами, депутатами. Черное слово, которого Шаламов избегал, засорило язык. И страницы Шаламова, окрашенные ненавистью к ворам, звучат сегодня с неожиданной силой. Это не только вопль больного человека. Это еще пророчество, опередившее свое время.

Да, человек измучен, он болен, у него развиваются симптомы преждевременного старения. Но этот больной человек — пророк, предостерегший Россию от власти воров, устроивших свои малины во всех областях жизни. И его устами Бог зовет нас к очищению, к освобождению от грязи, залившей страну. Мы не освободимся от мерзости, если не возненавидим ее. Христос прощал грешников, не ведающих, что творят, но к мерзости у Него был не мир, но меч.

Р Е П Е Р Т У А Р



Антонио Каналетто. «Площадь Сан-Марко». 1730. Фрагмент

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Искусственный отбор

ВЕНЕЦИЯ-2007

Последняя Мостра по всем формальным признакам была организована с кураторским размахом и бескомпромиссным желанием составить конкурсную программу исключительно из мировых премьер. Ну и заполучить на Лидо первостатейных звезд. Еще совсем недавно самодостаточная Мостра должна была сгруппироваться, чтобы отразить нуворишеские происки Римского фестиваля и довести четырехлетнее пребывание Марко Мюллера во главе фестиваля Венецианского до кульминации. А она, в свою очередь, совпала и с последним по контракту (который вполне может быть продлен) годом мюллеровской директории и с семидесятилетием Мостры.

Двадцать три фильма в официальной программе, но ни одного нового имени. Зато почтенные режиссеры разнообразили конкурс рядовыми в их карьере картинами: будь то иронично стилизованная «Любовь Астреи и Селадона» Эрика Ромера, обернувшегося к роману XVII века, или мастерски стилизованная «жизнь и судьба» Рембрандта в «Ночном дозоре» Питера Гринуэя. В жюри были приглашены исключительно режиссеры, но ждать от таких персоналий хоть какого-то соглашательства во мнениях было бы сверхнаивно.

Омажи — высокие награды за «жизнь в искусстве» Бернардо Бертолуччи, Александру Клюге, Александру Сокурову и Тиму Бёртону — засвидетельствовали о беспрецедентном решении воздать честь (в едином времени и пространстве) противоположным типам художественного самосознания. Этот жест по окончании фестиваля воспринимался как непреднамеренный, но очевидный укор заслуженным конкурсантам.

Отработав на премьерах в Венеции, голливудские звезды двинулись на фестиваль в Торонто, подтвердив пошловатую, но уже неоспоримую сентенцию известного циника: «Без бренда жизнь бренна». Даже в бренной Венеции-бренде, увлекающей с Лидо, где проходит фестиваль, его участников и наблюдателей. Не случайно «образы Венеции» неизменно внедряются в объекты современных художников на Биеннале, частью которой, напоминаю, является Мостра.

На сей раз в российском павильоне была представлена видеоинсталляция Александра Пономарева «Дворники». С помощью этих автомобильных приспособлений на экранах менялись картинки. Неподвижные, замершие в безразличном величии виды лагуны размывались венецианской водичкой, осушались дворниками, которые очищали изображение для мультикультурных дебатов, политических демонстраций, классовых схваток. Они рифмовались с кадрами из документальных или снятых под документ фильмов, показанных на Лидо. Но страстные врезки «бремени человеческой жизни» сменялись в инсталляции безмятежными видами лагуны, провоцируя в зрителях Биеннале спо-

собность не только к монтажному мышлению, но и к размышлению о способах контакта с «современной реальностью» в контексте, в пространстве, на фоне реальности старой или даже вечной. И, главное, о том, насколько понимание пресловутой современности связано с примитивной документацией, а насколько воспринимается в сугубо хронологическом порядке, указующем на конкретный отрезок времени. Уловление так называемой реальности, а точнее, впечатление ее ускользания возникает в паузе, в промежутке между растиражированным венецианским изображением и банальными картинками социальных столкновений. Таким образом банальность, помноженная на банальность, должна, видимо, удостоверить бессилие автора, пасующего перед реальностью не то чтобы старой или новой, но еще не банализированной, не оприходованной «взглядом художника». Хотя этот художник заставляет работать зрителя, оставляя ему возможность проникнуть за поверхность изображения.

Идеалистический девиз нынешней Биеннале «Думай чувствами, чувствуй умом. Искусство в настоящем времени» неоспорим в своей актуальности, но не подтвердился на практике — в картинах, инсталляциях, фильмах, объектах, показанных в Венеции и на ее островах в текущем сезоне. Что может быть желанней чувственного интеллектуального искусства, причем в настоящем и утекшем времени? Но именно этого набора (арт)хромосом недоставало ни прошедшей Мостре, ни Биеннале. Разница, однако, состояла в том, что художники, чьи работы были отобраны на выставку, о такой недостаче знают, о ней думают, ее, что называется, тематизируют. А режиссеры фильмов, выставленных на Мостре, в большинстве своем имитировали, пусть и с ремесленным тщанием, либо думанье чувствами, либо чувствованье умом. Границы между мыслью и чувством были столь, за редчайшим исключением, разведены на Мостре, что этот разрыв стал серьезным испытанием для наблюдателей. Призывать авторов думать и чувствовать не вполне привычным способом куратор Биеннале может и впредь, но художники и режиссеры повелительным наклонениям не отзываются. При этом совсем не случайно, а не только по воле председателя жюри Чжана Имоу, «Золотого льва» получил фильм «Вожделение, предосторожность» Ана Ли (снявшего некогда «Разум и чувства»). Столь не очевидные на беглый взгляд смычки в пространстве Биеннале — остающиеся после фестивального ажиотажа, который запомнился тем, что вдохновение в этом году на Лидо не ночевало, а «простыни не смяты», — Мостра все-таки предоставила.

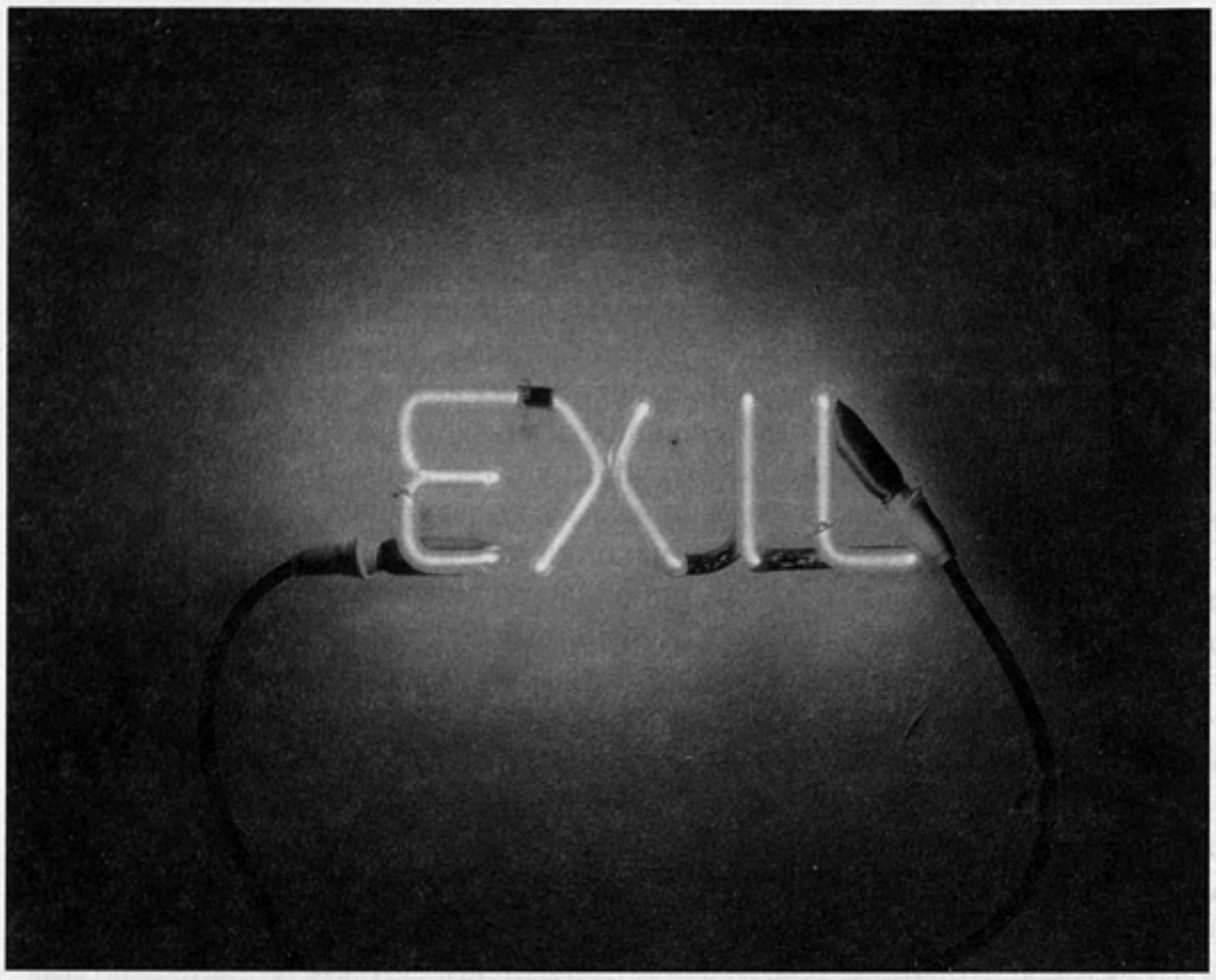
Ан Ли, знаток противоборства разума с чувством, изящный мейнстримщик и фестивальный любимчик (что кажется оксюмороном, но победителей судить легко), с равнозначной умелостью работающий в разных временах и жанрах, отправился из Голливуда на съемки в Шанхай 42-го года, оккупированный японцами. Ли знает твердо, что добротный литературный источник — находка для режиссера, шпионящего в поисках сценария. Внятные, с открытым конфликтом конструкции (английского, американского, а теперь китайского романов) становятся опорой и для чувственных режиссерских контактов со средой, персонажами, и для чувствительных, нередко трудоемких отношений его протагонистов. Сценарий «Вожделение, предосторожность» написан по сочинению знаменитой китайской писательницы Эйлин Чан, прожившей последние годы жизни в Калифорнии. Фабульная интрига о связи подпольщицы-актрисы, получившей задание картонажных партизан соблазнить китайского министра-коллаборациониста, чтобы его ликвидировать, перерастает в сюжет о поединке честного разума с пагубными чувствами. Изумляющий в сценах ярости более, чем обычно, «холодный» инфернальный Тони Люн стал главным достоянием этой картины, сколько бы ни сравнивали старательную дебютантку Тан Вэй с Марией Шнайдер из «Последнего танго» Бертолуччи, а фильм Ли — с «Ночным портье» и «Молодой гвардией». Такие чересчур прозрачные ассоциации — самое неинтересное в затянутых, но соблазнительно — для любителей культурного мейнстрима — стилизованном «Вожделении». Однако и отменно снятые постановочные эротические сцены, угодные тем же любите-

лям «прекрасной пикантности», не исчерпывают чувственные моменты, оживляющие скучноватую картину. Эти моменты сосредоточены в сценах (мизансценах, точках съемки, освещении) игры в маджонг, в отстраненном и неустранимо влекущем существовании Тони Люна, чья киногения, лишенная парфюмерного мелодраматизма позднего Вонг Карвая, предназначена и для героев черного фильма.

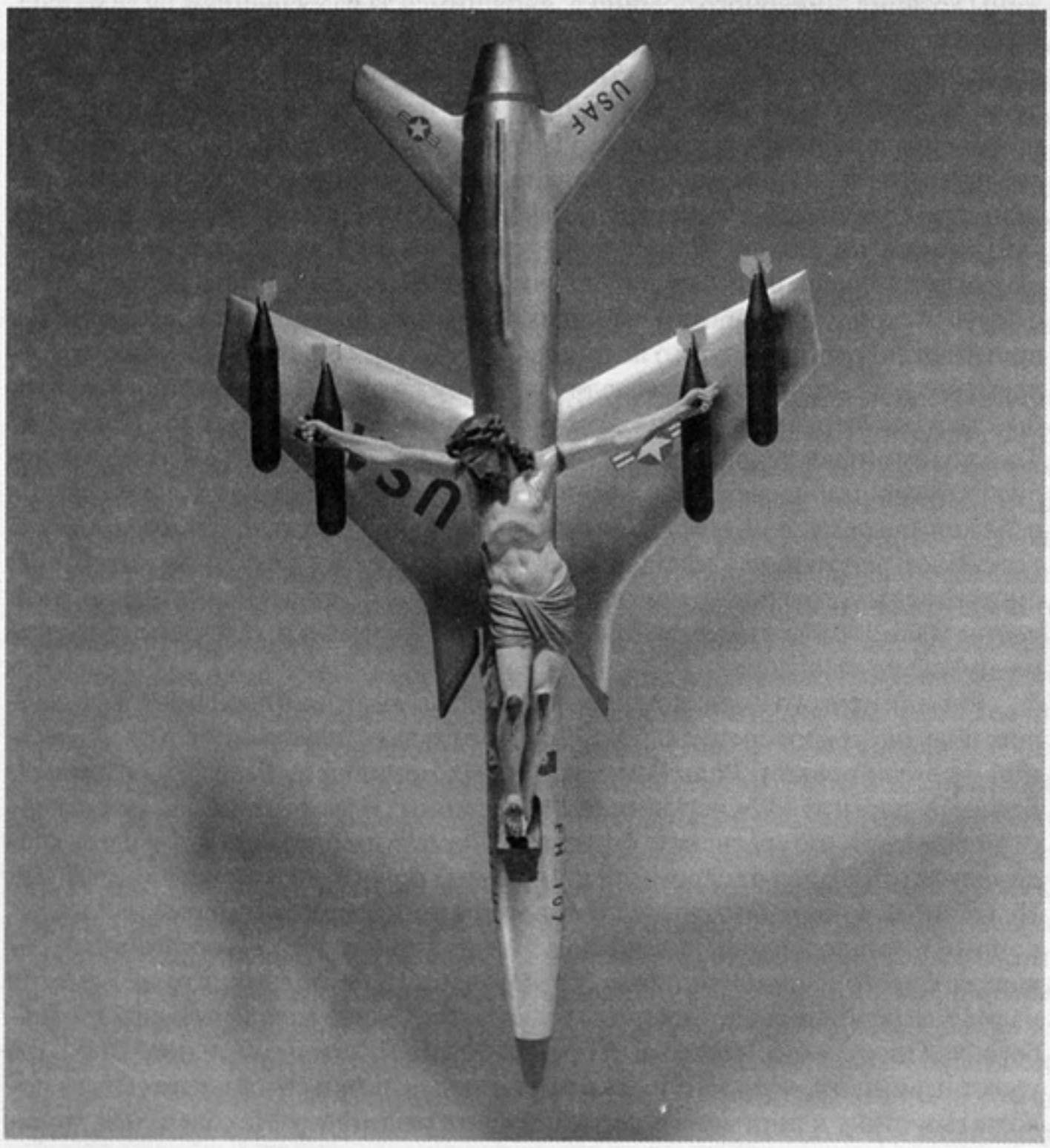
Но лучшим актером на юбилейной Мостре был назван Брэд Питт, сыгравший убийцу и жертву в медитативном вестерне Эндрю Доменика «Убийство Джесси Джеймса трусом Робертом Фордом». Ничего не зная о лоббистских интересах членов жюри, не оспаривая их вкусы, что было бы глуповато, не могу не подосадовать за Кейси Аффлека, партнера Питта и «труса», убившего знаменитого американского убийцу позапрошлого века. Работу Аффлека без зазрения совести можно назвать выдающейся. Обожатель, подражатель, тень, слуга героя Питта, накопивший в себе силы для устранения идеала, неловкий, никчемный поначалу антигерой Аффлека существует с той безукоризненной правдой и бесценной беспедальной выразительностью, которая отличала лучших актеров золотого века американского кино.

Между тем на приз за лучшие мужские роли откровенно претендовали амбициозный Джуд Лоу с матерым Майклом Кейном, отыгравшие бенефисы в «Сыщике» Кеннета Брэны (римейк фильма Джозефа Манкевича). Знаменитую пьесу Энтони Шеффера «Игра навылет», в экранизации которой у Манкевича играли Лоренс Оливье и Майкл Кейн (теперь он взывал к аплодисментам в возрастной роли «Лари»), переписал Гаролд Пинтер. Нобелевский лауреат не только обострил диалоги, отточив до головокружительных эскапад словесные поединки богатого писателя с безработным артистом, любовником жены хозяина шикарного особняка, явившимся за разрешением на ее развод, но попавшим в капкан извращенного манипулятора и вынужденным показать класс актеришки-пешки, над которым измывается «режиссер человеческих душ», автор бестселлеров. (Понятно, что во второй половине картины персонажи зеркально меняются ролями.) Пинтер ввел и жесткий намек на гомосексуальные порывы пожилого бонвивана, тем самым превратив старую «хорошо сделанную пьесу» в устаревшую клубничку для образованных буржуев, чей глаз ласкает не только актерские аффекты, но и дизайн интерьера английского дома, превращенного в «частную галерею современного искусства» — с белыми стенами, с работами модных британских художников, — где хайтек достигает почти гротескного великолепия. Ну а как еще можно было бы осовременить давнишнюю пьесу, если Джуд Лоу захотел ее продюсировать, чтобы сыграть «серьезную роль», требующую эффектного перевоплощения? Только новейшей декоративностью и аксессуарами. Но как же все это выглядит старомодно, несмотря на иронию сценариста и режиссера, несмотря на отлаженное ремесло Кейна и «игру навылет» Лоу! Это качественное, по-актерски антрепризное удовольствие, разыгранное в гламурном интерьере, смотрелось много наивнее оригинала Манкевича. Следовательно, и одного качества мало, чтобы вздрогнуть от радости на фестивальных просмотрах, а не на диване у телевизора.

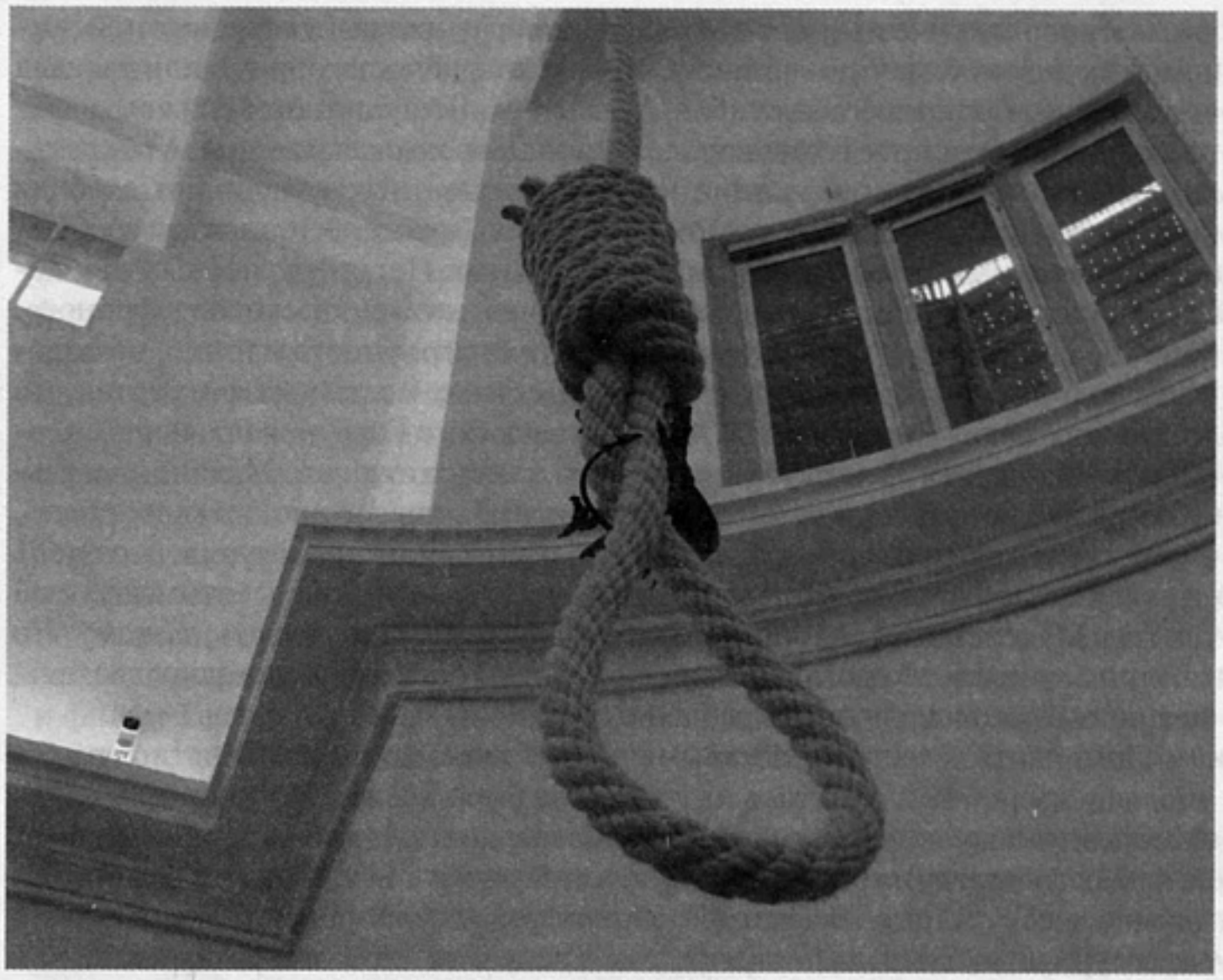
Римейк другого американского фильма показал на Лидо Никита Михалков, получив за него специального «Золотого льва» с пространной и очень лестной формулировкой. Роль Пинтера (осовременившего Шеффера в фильме Брэны) в картине «12» исполнили Моисеенко с Новотоцким. Но режиссерский замысел — по сравнению с фильмом Люмета и с пьесой Роуза — здесь кардинально отличался от скромных притязаний нового английского «Сыщика». Не вдаваясь в подробности ни по поводу разницы между «американским законом» и «милосердием по-русски», ни по поводу трех — органичных режиссеру этого фильма финалов, сознательно (а не потому, что не заметил излишки) решившего договорить, досказать до конца максимы о выборе слабого, как ни суди его, человека, и показать связь войны и гибельного мира, где уроют невинного, которого только тюремные застенки спасут, решившего положить иконку в портмоне с кредитками интеллигенту Маковецкого, пода-



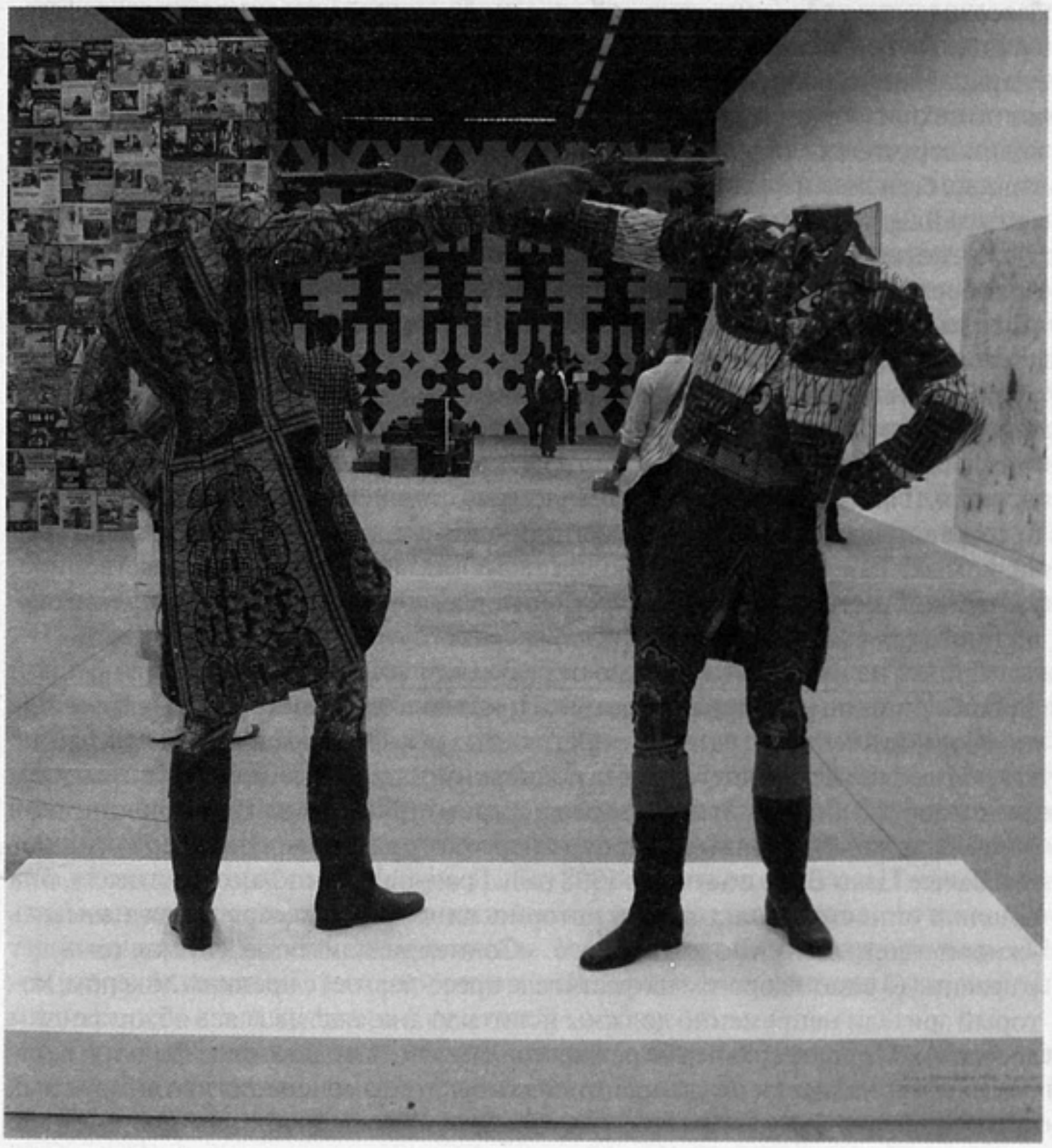
Адель Абдесемед. «Exil». 1995. Неоновые трубки



Леон Феррари. «Западная христианская цивилизация». 1965. Пластик, штукатурка, масло. 200x120x50 см. (Именно этот художник за эту и другие работы получил «Золотого льва» Биеннале.)



Иза Генцкен. «Нефть». 2007. Фрагмент инсталляции в павильоне Германии



Йинка Шонибаре. «Как сшибить две головы за раз». Инсталляция. Павильон Африки

рить ему реплику «честь имею», но все же отобрать развязку собрания присяжных и их дивертисментов — замечу, что эти подробности определили расклад и специфику актерского ансамбля. Михалков вместо люметовских социальных типажей предпочел социальные маски. Дьявольская разница. А социальные маски требуют совершенно иных — концертных — исполнительских приспособлений, «выходов», ударных монологов, других обертонов для обобщений, гротескных красок и пластики. Кто-то, как Петренко, поработал с незавидным перехлестом. Кто-то, как Арцыбашев, остался «восковой персоной». Кто-то, как Стоянов, первую половину роли отыграл чисто и тонко, но подорвалась эта роль на дешевой пародии известных медийных фигур, так что никто не заметил мастерской выточки артиста. Зато Горбунов проявился в совсем иной, ближе к люметовским артистам, стилистике; зато Мадянов идеально типажно встроился в этот спортзал. Ансамбля не вышло, но может быть, режиссер намеренно вразнос, вразнобой разметал, окарикатурив, это очень русское (со)общество? Не верю. Потому что запомнила десятиминутный эпизод Маковецкого на общем плане, когда грима не видать; потому что помню безмолвный план Гармаша, когда что-то в нем еще не заколебалось, нет, но з-а-мешкалось и заскребло внутри...

Доминанта последней Мостры — количество vs. качество. Понятно, что без итальянских картин обойтись на их родине было нельзя. Но три штуки, смело соревнующиеся между собой в профбеспардонности и достигшие апофеоза небывальщины (на первосортных фестивалях) в «Часе пик» (где Фанни Ардан физически и артистически обезобразил режиссер Винченцо Марра), — это чересчур «радикальный» поступок даже в искусственном отборе официальной программы, не по чину раздутой. Это немотивированное количество фильмов бессознательно спародировало строгую инсталляцию классика видеоарта Билла Виолы «Безбрежный океан», помещенную в церковь Сан-Галло близ Сан-Марко. На трех больших экранах в маленькой церкви зрителям демонстрируют помехи изображения, как это случается на телеэкране. Оказалось, что это волны струятся, отцифрованные под телепомехи. И вдруг из толщи старых церковных стен, как из толщи вод, из «мирового океана» — из глубины экрана на зрителей надвигаются фигуры, недовоплощенные, недопроявленные, мужчины, женщины, старые, молодые. Но вот они приблизились к рамке кадра, приобрели очертания, материализовались в своей анонимной самости, в своей дразнящей индивидуальности. И стали персонажами универсальной визуальной истории рождения образа, его подобий, утрат и наплывов. В идеальном месте, освещенном мерцающими экранами, в простейшей, казалось бы, по замыслу и исполнению инсталляции мифология возникновения образов сопрягалась с живейшим процессом зрительского — анонимного, творческого соучастия. Так настраивалась встреча тебя, ставшего невидимкой в темном пространстве, и всплывших из небытия анонимов, таких конкретных, таких незнакомых. Так — здесь и сейчас, на твоих глазах — рождалось чувственное, умное «искусство в настоящем времени», растворяющееся с убыванием отпущенного (для твоего соприсутствия) времени суток — с десяти до шести.

Ставка на имена, независимо от результата их труда, оказалась ловушкой для отборщиков нынешней Мостры. Показ долгожданного фильма Цзян Вэня «Солнце в зените» (один из иностранных обозревателей перевел название как «И восходит солнце», чтобы подчеркнуть пропасть между Хемингуэем и многообещающим китайским режиссером) травмировал его поклонников настолько, что они обязались срочно пересмотреть картину «Дьявол на пороге». За нее Цзян Вэнь получил в 1998 году Гран-при Каннского фестиваля, она вошла в списки лучших лент в истории кино, а режиссера стали называть «живой легендой» кино китайского. «Солнце в зените» он снимал пять лет и сравнил (в самом дорогом на фестивале пресс-релизе) с крепким ликером, который зрители непременно должны испить до дна, наслаждаясь обжигающим ароматом. Пошлое сравнение режиссера оказалось подстать его фильму. Критикам и журналистам не удалось оценить букет пламенеющих квазибезумных образов, будто бы удостоверяющих визуальную щедрость автора, но, увы,

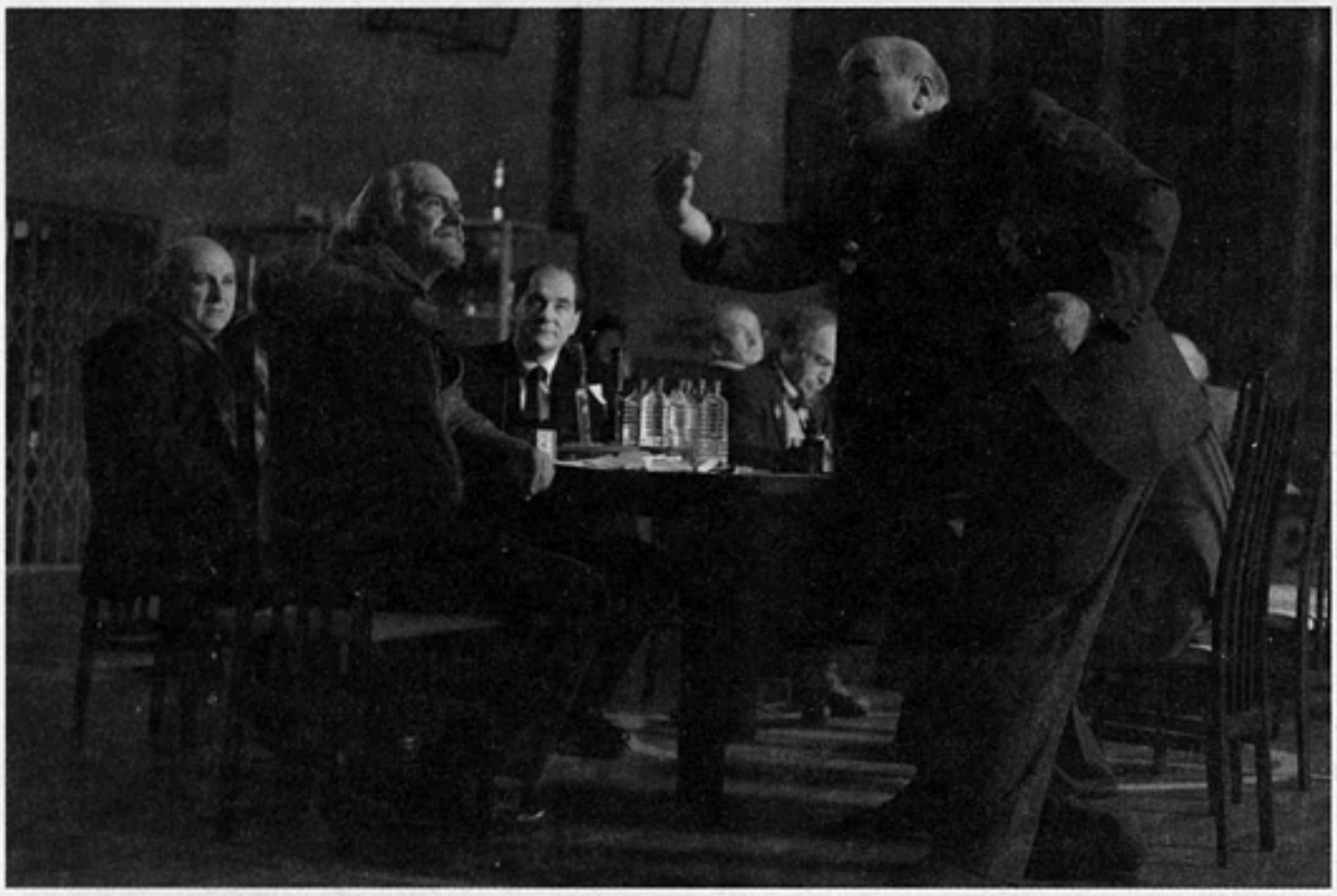
разоблачивших его визионерские потуги. Картина Цзян Вэня, скроенная из четырех историй его действительно некогда незаурядным воображением, представляет собой образец дурной «поэтической» бесконечности, тошнотворного смешения стилей и жанров с опороченной идеей о перекрестке судеб удаленных друг от друга персонажей, которых сближают тайные силы и роковые исторические обстоятельства. Пасторальная идиллия (в Южном Китае в 1976 году) о помешанной вдове, потерявшей вышитые башмачки и скорбящей о них с невыносимом пылом-жаром, сменяется коллизией ménage à trois, возбудившей — в декорациях культурной революции — доктоpшу и китайских репатриантов из Индонезии, мечтавших построить «новый Китай», но павших жертвами страстей, далеких от идеологических соблазнов. История о любовном треугольнике сменяется путешествием в пустыню Гоби, потом продолжаются бредовые отношения матери с сыном из первой новеллы, отпугнувшие даже стойких венецианских зрителей претенциозной до оторопи режиссурой. Возможно, долгий срок подготовки этого визионерского послания надломил разум и чувства неординарного Цзян Вэня. Но этот случай, как и фильм Джонни То, объявленный в конкурсе «сюрпризом», как и фильм Такаси Миикэ, чьи опусы давно уже в конкурсы отборщики не допускают, подорвали утверждение Марко Мюллера о том, что сегодня самое значимое кино делается в Азии и США.

Американские фильмы смотрелись в официальной программе несравненно лучше азиатских. Но и тут не обошлось без преувеличенного внимания к имени режиссера в ущерб его поспевшей к фестивалю картине. Так случилось с эксцентричным когда-то по-настоящему и вполне остроумным молодым Уэсом Андерсоном, который не осчастливил конкурс своим последним опусом «Дарджилинг лимитед» («Поезд на Дарджилинг»). Так называется туристический поезд, пересекающий Индию. Путешествовать по ней отправились три брата (точнее будет сказать, «дегенерата»), не разговаривающие друг с другом вот уже год, но понадеявшиеся сблизиться в тесном купе с помощью экзотических впечатлений, мистических приключений и прочих банальностей, подстерегающих любого неофита в Индии, но не смутивших Андерсона ни до, ни во время съемок. Ну, конечно, надежда повидать Броуди (один из брательников) на Лидо дорогого стоит. Возможно также, что одиннадцать чемоданов, которые эти родственники тащат за собой, когда их сгоняют с поезда, или интермедии, когда они попадают в ситуации из доморощенного капустника, когда спасают чуть не потонувшего индийского мальчика, когда становятся почетными гостями на похоронах его брата-утопленника, когда целуются с проводницей, у которой тут же под рукой ревнивый ухажер-проводник с соответствующими полномочиями, когда добираются до своей мамани (Анжелика Хьюстон), монахини, опекающей бездомных сирот и бросившей ради них своих великовозрастных придурков, могут вызвать в каких-то залах хохот. Но только у совсем безальтернативных фанатов плоского, лобового эксцентризма, замешанного на инфантильной — в данном опусе — идее о «мистическом опыте», сроднившем несмешных невротиков-олухов.

Во время просмотров порой казалось, что есть какой-то тайный умысел разоблачить в этом году способных, любимых или заслуженных режиссеров. Иначе объяснить включение в официальную программу «Хаоса» классика арабского кино Юсефа Шахина никто не смог. Не хватило ни ума, ни чувств. История о коррумпированном полицейском, влюбленном в хорошенькую бедную барышню, влюбленную в зажиточного араба-западника, влюбленного в отвязную свободолюбивую арабку, проклеена режиссером сценами насилия, вожделения, томления, достойными нашего кооперативного кино и отравившими последний день фестиваля. В тот же день состоялась премьера «12» Никиты Михалкова, который рядом с Шахином (а их фильмы были поставлены след в след) выглядел Люметом.

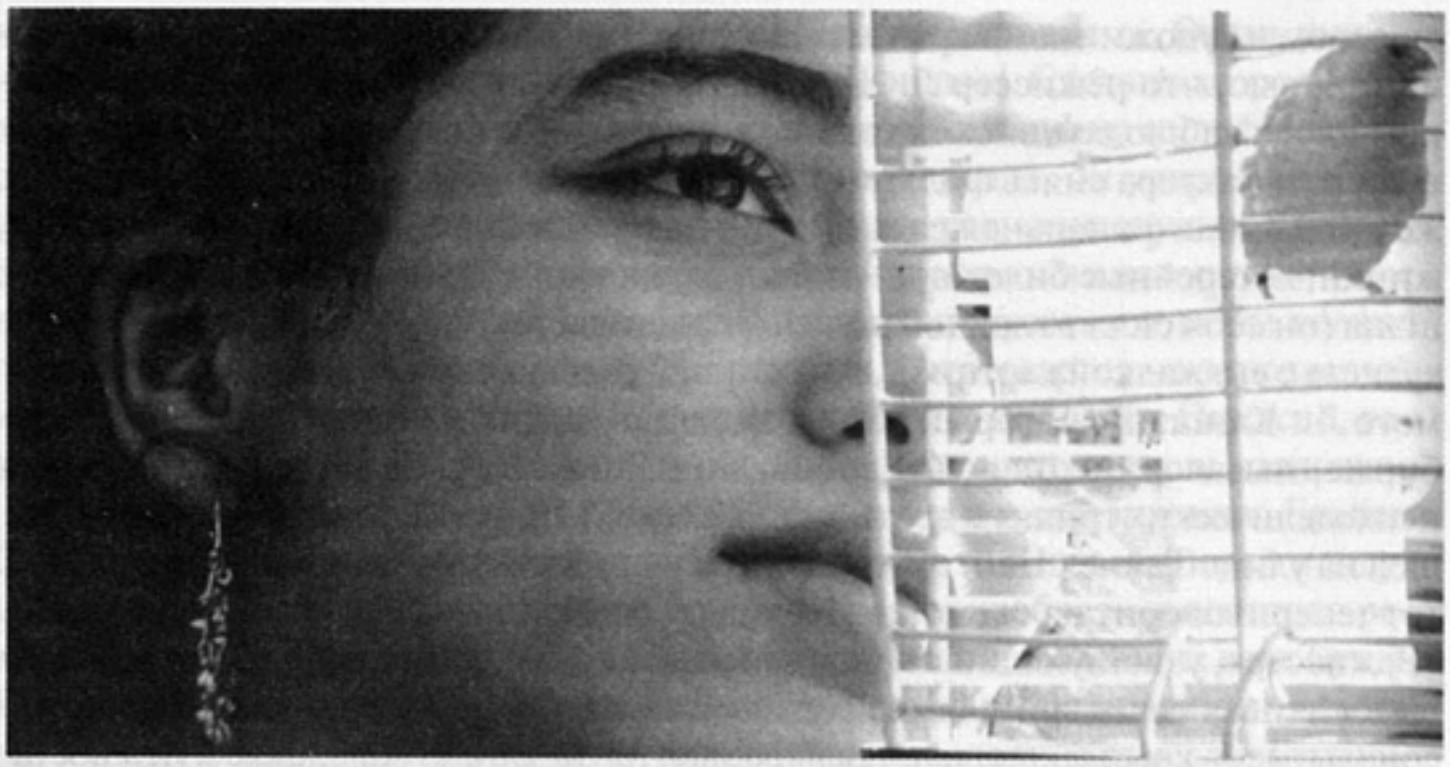
Еще один провал ожидал Ли Каншэна, любимого актера Цай Минляна, которого неизменно на протяжении пятнадцати лет снимает этот близкий к гениальности тайваньский режиссер, выступивший исполнительным про-

«Любовь Астреи и Селадона», режиссер Эрик Ромер



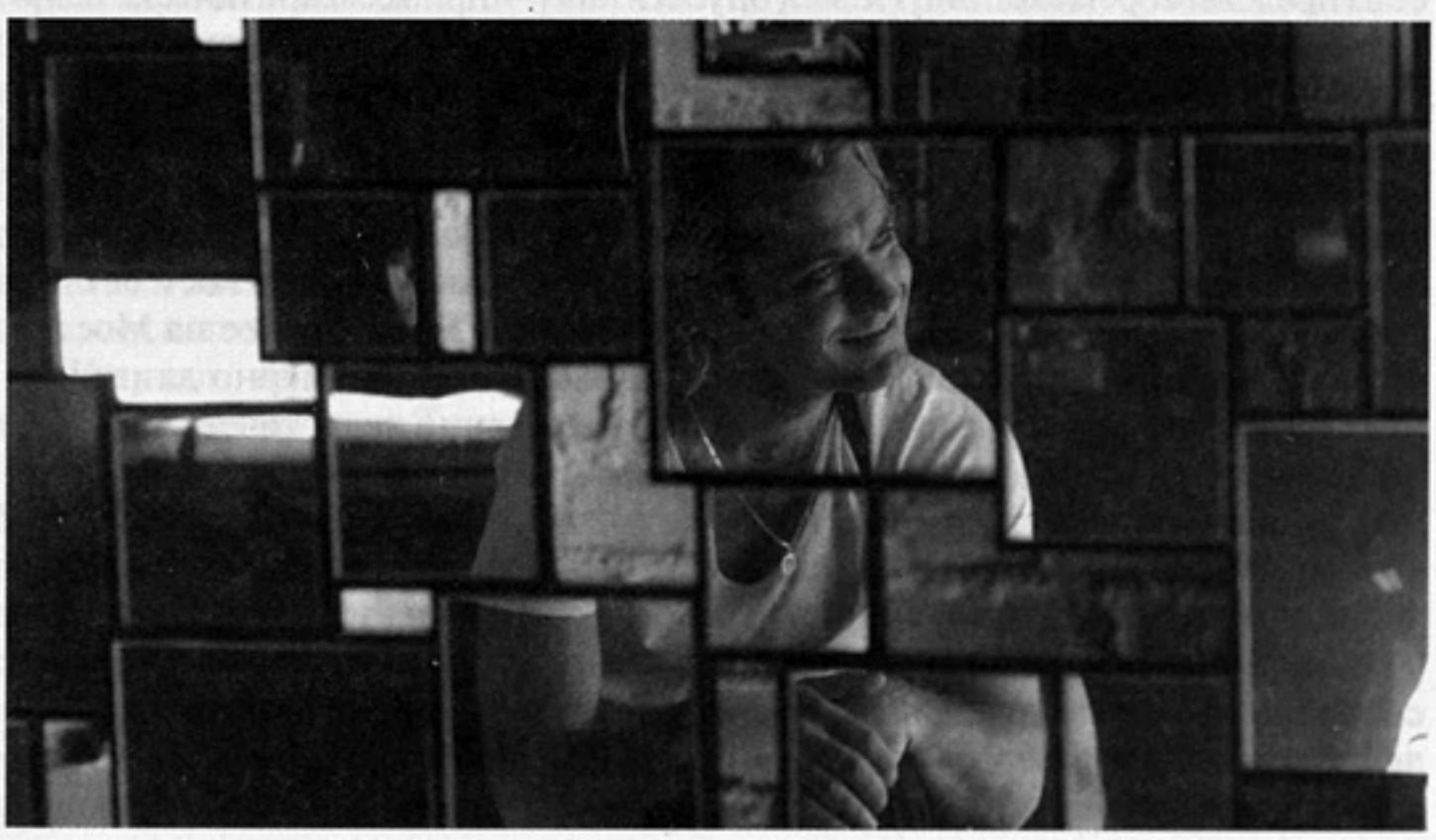
«12», режиссер Никита Михалков

«Ночной дозор», режиссер Питер Гринуэй



«Кускус с рыбой», режиссер Абделлатиф Кешиш

«Солнце в зените», режиссер Цзян Вэнь



«Сыщик», режиссер Кеннет Брэна

дюсером и художником картины «Помоги мне, эрос». И хотя Цай признался в интервью, что режиссер Ли Каншэн сопротивлялся его помощи, что ему пришлось наблюдать за съемками «с холодным равнодушием», что он заставил своего актера снять фильм за тридцать дней, чтобы не прогореть, его все же примирила финальная сцена, когда над Тайпеем развеялись, словно снежинки, лотерейные билетики — знак злосчастной судьбы персонажа Ли Каншэна (он себя снял в главной роли). Спрашивается, зачем дискредитировать артиста с его жалкой картиной, навеянной «реальными событиями» жизни самого Ли Каншэна, который проиграл когда-то, как и его герой, до нитки на бирже, пытался покончить с собой, но нашел забвение в бездарно снятых психоделических трипах и эротических сценах? Но тогда, в реальности, его нашел на улице Тайпея Цай, привел в кино и сделал знаменитым настолько, что тот теперь говорит на съемочной площадке: «Кто здесь режиссер, ты или я?» «Режиссер», участвующий в венецианском конкурсе, будет ставить и дальше, выворачивая перед зрителями свои люмпенские — профессиональные и персональные — комплексы, угнетая пародией на отчаяние, боль, ужас и нежность своих героев, сыгранных в минималистских трагедиях Цай Минляна.

Противный персонаж Каншэна в неприятнейшем фильме «Помоги мне, эрос» все никак не может помереть, хоть и пытается, хоть и надеется в навязчиво долгих сюжетных изгибах на сочувствие венецианских зрителей, освиставших «режиссера» в память о породившем его режиссере. Таким образом на Мостре китайское кино, несмотря на победу американизированного Ана Ли, было резко унижено. А на Биеннале китайское искусство стало едва ли не самым впечатляющим. Среди лучших работ — видеоинсталляция художника Цзян Чжэньчжуна «Я умру», выставленная в Арсенале. На громадной стене — множество шпалерно подвешенных экранов. На каждом из них — люди разных возрастов, цвета кожи, темпераментов, полов, на рабочем месте, на улице, где, кто, когда произносят одну фразу: «Я умру». Кажется, что сама возможность съемки элиминирует смысл произносимой фразы. Она — всего лишь реплика тех, кто попал в кадр. И именно это — для тех, кого снимают, — удача! Пока они живы. Сильнейшее впечатление. И не потому, конечно, что они «не ведают, что говорят». Эти радостные, спокойные, веселые, бойкие или уставшие люди произносят фразу как бы Другого, реплику из чужого лексикона, произносят всего лишь по просьбе художника-режиссера, настигнутые им врасплох, средь бела дня, в начале, в расцвете или, может быть, на закате их жизни. Хорошо, что Мостра — «остров» на Биеннале, иначе представления о китайском арте (хоть кино, хоть видео) были бы искажены.

Переоцененное в этом году конкурсное азиатское кино компенсировалось, видимо, псевдорадикальным жестом отборщиков, наказавших картину «Банзай, режиссер!» Китано, венецианского фаворита и призера, и отправивших ее за пределы соревнования. Новый опус Китано — при всем критическом либерализме — «хорошим» не назовешь. Но этот маниакальный фильм проблематизирует тупиковое (пусть на данный момент) состояние современной режиссуры, о котором многие не помышляют, которое не чувствуют. Либо времени нет, либо психика у них хоть куда. А Китано, сыгравший Китано с куклой — муляжом Китано — под мышкой, ставит свой простодушный фильм о том, что не знает, о чем снимать, умея восхитительно снимать так и сяк, на совершенно разный лад. Идея не слишком свежая. Тем не менее на Мостре это был единственный рефлексивный фильм, пусть непомерно длинный, пусть никуда не выруливший, но при этом совершенно невротический и беззащитный. Эгоцентрик, трудоголик Китано не может себя ничем утешить, кроме работы, и не хочет признать, как кокетливый психопат-эгоист Бегбедер, что «мы считаем себя гениями, потому что точно знаем, что таковыми не являемся». Кто что знает...

Итак, знаменитый режиссер Китано собирается снимать фильм. Про насилие он больше не хочет, несмотря на успех своих картин про якудзу. Тогда... как всегда, варианты. Китано визуализирует жанры всевозможных проектов. Стилизует изумительно. Вот кусочек под Одзу. Но будет, наверное, для

нынешних зрителей длинновато. Вот — слезливая мелодрама. Очень смешная. Вот эпизод костюмного приключенческого фильма. Сделано здорово. Ведет себя режиссер Китано как актер Китано, то есть как stand-up comedian, обезоруживая в себе режиссера-неудачника. Потом, правда, он ударяется в научную фантастику и в ней вязнет. Но смотреть все равно не скучно. Китано, отработав, кажется, во всех жанрах, понимает, что короткая история кино не прошла еще, подобно истории изобразительного искусства хотя бы только прошлого века, своей кардинальной эволюции. Он решается на запоздалый «кинематографический кубизм», он ищет и пока (в отличие от Пикассо, говорившего, что не ищет, а находит) не находит. Ничего страшного, подожду.

В конкурсной программе на призы претендовали две-три картины. Брайан Де Пальма («Отредактировано», приз за режиссуру) тряхнул стариной и задумался о том, как рассказать о войне, каким образом изобразить военную реальность, отцензурированную медийной пропагандой доставших всех Буша. Его выдуманная история снимается под документ. Ход не новый, но сработано чисто, без компромиссов. И потом, это ведь не холодное ремесло. Тут личность режиссера победила в себе режиссера с его художественными или, как зачастую бывает, квазихудожественными претензиями. Де Пальма монтирует видеодневники американских солдат, их повседневный быт (как они читают, болтают, как несут службу на блокпосту), изображения с камер наблюдения, кадры псевдодокументального фильма об иракской войне, визуальные свидетельства в Интернете. Но есть и сюжет: изнасилование пятнадцатилетней девочки в городе Самарре американскими солдатами, убившими ее, сжегшими труп, расстрелявшими родственников. Сконструированная реальность, запечатленная на простецких носителях, проникает за поверхность «настоящей» реальности, предъявленной в медиаобразах. Старо, как мир. Ибо врут они, как (теле)документ. Но любые умозаключения-клише — лишь плетение словес по сравнению с решением режиссера осмыслить природу, смысл, последствия (кино)изображения. А также представить без всякой «финальной морали» и заказ на его последствия, смысл или природу.

Картине Де Пальмы проиграло более зрелищное, с роскошными Томми Ли Джонсом и Шарлиз Терон (будущий «Оскар» напрашивается в их объятия) голливудское послание Пола Хаггиса «В долине Эла». Что тут скажешь: важный фильм с такими актерами подтверждает гражданскую состоятельность общества, несмотря на избранного в их стране президента. Ветеран Вьетнама Хэнк получает известие, что его сын, вернувшись из Ирака, пропал. В жутких поисках ему помогает детектив Эмили, мать-одиночка, у которой маленький сын. Этот голливудский слезливый нажим не особенно, впрочем, мешает. Может быть, только если охота ворчать, что мейнстрим в конкурсной программе — «дурной тон», но такой подход отдает нафталином, а так называемое «авторское кино» имело на Мостре в этом году монструозные очертания (вроде, например, испано-французского безобразия под названием «В городе Сильвии»). Фильм же Хаггиса не раздражал хотя бы потому, что актерский драйв и персональная ответственность за то, что одни американские мальчики, побывав в Ираке, жестко и без всякой причины убивают, очумев-озверев в шкуре контрактников, других американских мальчиков (сюжет Хаггис вычитал в статье, напечатанной в «Плейбое»), искупают режиссерскую невинность оскаровского лауреата («Столкновение»).

Ни у кого из критиков не было сомнений, что приз за режиссуру или даже сверх того получит Тодд Хейнс, любимец Венеции, за фильм «Меня там нет», либо Абделлатиф Кешиш за третий свой фильм «Кускус с рыбой» — дебют этого режиссера оценили на Мостре в 2001 году «Золотым львом». «Меня там нет» — виртуозная прихотливая коллажная конструкция (в смешанной технике черно-белого и цветного изображения) по мотивам биографии Боба Дилана. Никакой реконструкции, кроме игры с цветом, светом, выбором точек съемки, с атмосферой 60—70-х, которую гениально чувствует, знает и снимает Эд Лахман (а награду получил оператор Родриго Прието за «Вожделение, предосторожность»). Шесть актеров отождествляются с Бобом Диланом в раз-

ные периоды его биографии, но зовут их, что архиважно, собственными — персонажными или легендарными — именами. Артур (Бен Уайшоу) тянет шлейф бунтаря Рембо и отвечает за Дилана середины 60-х. Вуди (Маркус Карл Франклин), одиннадцатилетний чернокожий мальчик с гитарой, оживляет в памяти кумира Дилана 50-х — Вуди Гатри. Джек (Кристиан Бейл) отрабатывает образ протестных 60-х в Гринвич-Виллидж. Робби (Хит Леджер) воплощает романтическую и актерскую грань избранника Хейнса. Джуд (Кейт Бланшетт, приз за лучшую женскую роль) сыграла лучше, чем когда-либо ей доводилось, выступив за рокера, шокера, нигилиста, анархиста, наркомана, и представила самый волнующий образ Дилана-андрогина. Наконец, Билли (Ричард Гир) привнес иконический облик постаревшего ковбоя на покое, на просторе, в седле и припавшего к корням, к кантри-мьюзик. Расширить, трасформировать жанр байопика — лихая задача, тем более для американского режиссера, имеющего вкус и к стилизации, и к свободе. Тод Хейнс получил по заслугам. Недаром на вопрос (заданный всем актерам в фестивальном буклете), какая из песен Дилана нравится больше всего и почему, Маркус Карл Франклин процитировал вот какую строчку: «То, что ты слышишь и видишь, не то, что в реальности происходит».

И все же лучшими картинами последней Мостры, я думаю, были «Это свободный мир» Кена Лоуча и «Кускус с рыбой» Абделлатифа Кешиша. Несмотря на угрозы азиатско-американского кинематографа, все-таки две европейские картины. Одну снял немеркнущий классик независимого кино. Сценарист Пол Лаверти получил главный приз в этой номинации. А вторую — тунисец по происхождению, известный парижский театральный артист, восстановивший померкшую силу кино французского.

Головокружительная режиссура Кешиша втягивает зрителя в воронку такой вовлеченности, что он становится едва ли не членом большой арабской семьи (с которой, впрочем, смешались и француз, и русский), живущей в маленьком портовом городе, озадаченной мелкими и покрупнее житейскими заботами, повседневными ссорами, надломами, перипетиями. Долгие подробные, снятые сверхживой камерой эпизоды прессуют экранное время до неправдоподобного и разнообразного напряжения. Но эмоциональный градус камеры, артистов и мизансцен ни на секунду не сводится ни «к честной бедности простых людей», ни к тяготам безработицы, ни к семейным разрывам, ни к экзотическим ритуалам — хоть застолья, хоть приготовления кускуса. На мой вкус, эта картина при всех неоспоримых достоинствах снята и сложена пофестивалистее, так сказать, чем фильм Лоуча. И тут ее скрытая уязвимость, обеспечившая, впрочем, успех режиссеру. А начинал он лучшей своей картиной «По вине Вольтера» (об иммигрантах и французских маргиналах, живущих вместе). В названии этого романтического и щепетильного в изъявлении чувств дебюта была скрыта цитата (слова из оборванной песенки Гавроша, убитого на баррикадах), никак не отработанная ни в сюжете, ни в тексте фильма. То было тоже, как и «Кускус», проникновенное социальное кино. В том, уже давнем фильме, иммигранты пытались заполучить вид на жительство, но терпели крах, переживали отчаяние, не сумев преодолеть свою чужеродность или даже судьбу, а героя — за нелегальную продажу цветочков в переходе метро — высылали из Парижа в Алжир. В новом фильме Лоуч тоже снимает нелегальных иммигрантов, жаждущих получить рабочее место, но взгляд его прикован не к ним, а к их обворожительной благодетельнице, лондонской «железной леди» из рабочей семьи. В первом фильме Кешиша было меньше бьющего в глаз режиссерского блеска и несравненно лучший финал. В этом смысле (а доблесть режиссуры опознается в финалах) менее эффектная картина «Это свободный мир» в единственном роде отвечала на Мостре призыву Биеннале «Думай чувствами, чувствуй умом». Хотя Лоуч об этом даже не думал.

СТАС ТЫРКИН

Опасные связи, или Скрытое предназначение

Западные критики упрекают новый фильм Ана Ли «Вожделение, предосторожность» (в нашем прокате запросто «Вожделение») в недостатке первого и переизбытке второго. Цензоры с исторической родины режиссера придерживаются прямо противоположного мнения и острят ножницы, чтобы кромсать ими постельные сцены, венчающие почти трехчасовую картину, самую откровенную из снятых на китайском языке.

И ту, и другую реакцию хитрый и многоопытный Ан Ли, несомненно, предвидел. Самый титулованный азиатский режиссер достиг такого могущества (глава компании Focus Features пишет ему сценарии и тексты к песням на финальные титры), что может снимать кино «для себя», игнорируя мнение «заказчиков музыки». К счастью, «авторство» в пафосном и во многом уже пародийном смысле Ан Ли отрицает, как и жанровые, национальные и видовые кинематографические условности (награды Independent Spirit и «Оскары» он заслужил за одни и те же картины). Так герои его «Крадущегося тигра, затаившегося дракона» отрицали земную гравитацию. Эклектичная фильмография постановщика, обладающего редкой способностью одним фильмом удовлетворить Ингмара Бергмана, а другим — почитателей боевых искусств, заставляет вспомнить режиссеров золотого века Голливуда, этих великих ремесленников, которым, казалось, было совсем все равно что снимать — драму, комедию или вестерн, но которые, тем не менее, умудрялись сохранять узнаваемый почерк и гнуть генеральную линию.

Линия, которую протягивает через свои фильмы Ан Ли, обнаруживает в нем чувствительную душу, которой понятен патологический ха-

«Вожделение, предосторожность»
(Se, Jie / Lust, Caution)
По одноименному рассказу Эйлин Чан
Авторы сценария **Ван Хуэйминь, Джеймс Шеймас**
Режиссер **Ан Ли**
Оператор **Родриго Прието**
Художник **Пан Лай**
Композитор **Александр Депла**
В ролях: **Тони Люн, Тан Вэй, Джоан Чен, Ван Лихом**
Mr Yee Productions c/o, Focus Features International
Китай
2007

рактер любой пылкой страсти, неизбежно входящей в противоречие с разумом (в том числе и коллективным), преображающей унылую повседневность и безвозвратно разрушающей ее.

В новой картине режиссер до предела обострил извечную драму страсти, герои которой и без того часто заканчивали пожиранием друг друга — в попытке выхода из любовного тупика или в надежде остудить пыл. Герои «Вожделения» изначально являются непримиримыми антагонистами. Она — активистка китайской «молодой гвардии», ведущей подпольную деятельность в оккупированном японцами во время второй мировой войны Шанхае. Он — облеченный властью сотрудник тайной полиции, предатель своего народа. Одержимая ненавистью к коллаборационисту, красивая и смелая Ван Цзячжи (Тан Вэй) самонадеянно вызывается пробить брешь в стене тотального отчуждения, которую возвел между собой и миром сосредоточенный на выполнении долга господин Еэ (Тони Люн). Актриса любительского театра, представляющего патриотические пьесы, она оборачивается загадочной госпожой Мак. Под этой личиной прекрасная подпольщица сводит знакомство с женой господина Еэ (Джоан Чен), хозяйкой элитного женского салона по игре в маджонг, и принимается самоотверженно прокладывать себе путь в постель врага. Надежды вышибить моральную опору из-под ног палача, превратив его в удобную мишень для товарищей по оружию, однако, идут прахом. Нарочно расставшаяся с невинностью в процессе подготовки к выполнению ответственного задания, героиня постепенно подпадает под неочевидное порочное обаяние своего врага, неожиданно для самой себя превращаясь из боевой гадюки в растерянную крольчиху, которую хорошенько попользует этот видавший виды удав.

Непроницаемый и немногословный господин Еэ воплощает непобедимую эротическую привлекательность Зла. Неопытная и самонадеянная госпожа Мак — прогнозируемую обреченность Добра. Но Ан Ли ставит вовсе не тот наивный спектакль, в котором участвуют героиня-молодогвардейка и тайно влюбленный в нее лидер комсомольской ячейки Юйминь Куан (Ван Лихом). Рассказ Эйлин Чан, едва ли не впервые обратившийся к тяжелой для национального самосознания теме японской оккупации, предоставил режиссеру возможность, ступив на хорошо освоенную территорию страсти, оказаться по ту сторону окончательно обессмыслившихся понятий. Поместив извечный конфликт мужского и женского в откровенную, развязывающую руки ситуацию войны, он попытался преподнести его в лабораторно чистом виде. Отсюда холодная стерильность картины, принципиально отказывающейся видеть жизнь как калейдоскоп забавных, чуть опасных приключений, как было у Верхувена в отдаленно напоминающей ее по сюжету «Черной книге», или бесперебойную очередь героических поступков, как было, допустим, у Герасимова.

Режиссер умудряется обойтись даже без демонстрации подвигов господина Еэ на рабочем месте, хотя, судя по его последующим эротическим выходкам, он не отказывает себе в удовольствии самолично пытать людей — не из вредности натуры, а просто по той причине, что он вообще не привык отказывать себе в удовольствиях. Да и предателем родины этот изысканный и стильный джентльмен стал скорее по каким-то закамуфлированным эротическим причинам, чем по идейным соображениям. Скажем, из привязанности к хорошим сигаретам, доступ к которым в военном Шанхае имели лишь избранные.

«Настоящая сила приходит без усилий», — говорил мастер Ли Мубай, он же крадущийся тигр. И советовал затаившейся драконше отказаться от себя самой и таким образом обрести свою суть. Без сомнения, довольно рано догадавшийся о тайных намерениях госпожи Мак, ее наделенный безмолвной силой любовник и враг ведет с ней примерно такую же воспитательную работу (воплощая ее на экране, Ан Ли прибегает к хореографии, боевой или эротической — не так уж и важно). В результате госпожа Мак действительно обретает свою суть, стихийно, под воздействием нахлынувших чувств, отказы-

ваясь не только от своей цели, но и от несвойственного ей амплуа. Потеряв голову, забыв обо всем на свете, она проваливает задание, подводит всю подпольную организацию, подписывает всем ее членам смертный приговор и, кажется, не испытывает по этому поводу никакого сожаления.

Вступая в небезопасные BDSM-отношения[1], самоуверенная подпольщица рассчитывала подчинить партнера себе. Но доминатрикс из нее примерно такая же, как актриса на героические роли. Господин Еэ оказывается не только актером куда большего масштаба и дарования (и тайной внутренней драмы), но и прирожденным Господином (в том смысле, какой вкладывают в это слово садомазохисты). Он бережно подводит лжегоспожу к осуществлению ее скрытого предназначения, одновременно со свойственной ему элегантностью закрывая дело по обезвреживанию подрывной сети.

Удел неудавшейся фам фаталь этого лженуара — быть жертвой, чье место на дне обрыва, предварительно выкопанного для заговорщиков их палачом. И победительницей, обретающей успокоение и мучительное счастье полного подчинения. Удел ее мучителя — невидимые миру страдания и моральная инвалидность. Ибо он не только остался без любимой жертвы — он сломлен ее финальным жертвоприношением. Только такая полная самоотдача и может сломать глухую оборону противника. Сама того не осознавая, госпожа Мак достигла-таки своей цели, только историческому процессу, на который она надеялась повлиять, от этого никакой выгоды.

Как бы ни противились цензоры, для китайской культуры, где секс продолжает оставаться главным табу, скандальное и двусмысленное «Вожделение» неизбежно станет тем, чем стала «Горбатая гора» для цивилизации западной. Но если, впервые заставив мейнстримовскую аудиторию лить слезы над любовной драмой двух мужчин, «Горбатая гора» возвестила о рождении нового тренда (пусть он пока и не породил волну последователей, как «Разум и чувства» и «Крадущийся тигр», спровоцировавшие лавину экранизаций английской «женской» классики и ассимиляцию Западом чисто китайского жанра «усяпянь» соответственно), то «Вожделение» едва ли откроет глаза европейскому зрителю, в чьей культурной памяти живы эпохальные картины 70-х годов, переосмыслившие роль секса в истории и политике.

Печальная участь госпожи Мак заставляет вспомнить финал героини Шарлотты Рэмплинг в «Ночном портье» Лилианы Кавани. Бывшая узница концлагеря, случайно войдя в сношение со своим бывшим палачом, попадала в такой же моральный ступор, как героиня «Вожделения» от романа с палачом будущим. Презрев уютное буржуазное существование, она тоже обретала потерянную себя и удалялась со своим мучителем в вечную ночь.

Трагический герой Тони Люна (который, подобно герою Дирка Богарда, может закончить свои дни за стойкой ночного портье) чем-то сродни и лишившемуся всяких иллюзий относительно жизни, любви и политики, пережившему крах идеала и идеологии персонажу Марлона Брандо из «Последнего танго в Париже», также обращавшемуся со своей подругой довольно сурово. Он столь же одинок и для китайца почти неправдоподобно отделен. В отличие от его непуганой сексуальной партнерши, рьяной коллективистки и патриотки. Патриотизм до сего дня является единственной по-настоящему работающей идеологией, объединяющей всех китайцев, — замечал в своем венецианском интервью Ан Ли, ненадолго вернувшийся на историческую родину, чтобы сделать своим героем отщепенца-индивидуалиста, не хуже Хамфри Богарта умеющего носить полосатый костюм и легко доказавшего, что не только патриотизм может стать последним прибежищем мерзавца.

[1] BDSM-отношения (*сокр. от «Bondage, Domination, Sadism, Masochism»*) — тип сексуальных отношений, основанных на доминировании-подчинении.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Товарняк

«Меня там нет» ***(I'm Not There)***
Авторы сценария **Тодд Хейнс, Орен Мувермен**
Режиссер **Тодд Хейнс**
Оператор **Эдвард Лахман**
Художник **Джуди Беккер**
В ролях: **Кристиан Бейл, Кейт Бланшетт, Маркус Карл Франклин, Ричард Гир, Хит Леджер, Бен Уайшоу, Шарлот Гейнсбур, Кейт Бланшетт, Джулианна Мур, Мишель Уильямс и другие**
Killer Films
США
2007

Говорят, историй всего четыре. История об укрепленном городе, о возвращении, о поиске, о самоубийстве бога — все это давно знакомо и не очень интересно. Главная история — о том, как мы эти истории воспринимаем.

У Тодда Хейнса, сделавшего психоделический шизобайопик о Бобе Дилане, историй оказалось шесть с половиной. Сложный, объемный паззл, в котором Дилана играют шесть разных актеров, и каждый из них — не совсем Дилан (или вовсе не Дилан), а лишь одна из дилановских личин: бунтарь, медиафигура, фолк-музыкант, певец протеста, становящийся проповедником, рок-музыкант, изгой. Все вместе — американская легенда. Для каждого героя — свой сюжет, свой способ описания. Почти идеальное экранное воплощение книги Дэниела Киза «Множественные умы Билли Миллигана» — о человеке, в котором уживалось несколько десятков личностей разного возраста, темперамента и таланта.

Но «Меня там нет» не является портретом ни человека, ни даже эпохи. Хотя, конечно, этот шар составлен из осколков, в которых можно найти и Дилана, и эпоху, и Америку. «Меня там нет» — это, скорее, попытка описать человеческое восприятие.

Хейнс — блестящий, иногда даже чрезмерно старательный стилист, и одним из смысловых пластов каждого его фильма является стилистическое приключение, переход от одного языка и способа восприятия действительности к другому. В этом зазоре между сюжетом и стилем для Хейнса и таится возможность искусства. В «Бархатной золотой жиле» расследование в духе «Гражданина Кейна» покрывалось блеском глэмрока, в «Далеко от рая» классическое

кино 50-х говорило о сегодняшних темах и приобретало сегодняшнюю мрачность. «Меня там нет» стало предельным упражнением в стиле.

Хейнс работал над фильмом семь лет. В интервью «Нью-Йорк таймс» он назвал эту картину своей диссертацией — хотя это гораздо больше похоже на завораживающий разговор ребенка с воображаемыми друзьями. Дилан дал согласие на фильм, но режиссер ни разу не виделся со своим героем. Не считал нужным: он не собирался снимать классический байопик, он хотел создать историю мифа.

Один из героев — мальчик-афроамериканец (Маркус Карл Франклин), маленький Гекльберри Финн с гитарой, боготворящий фолк-легенду Вуди Гатри. Это фолк-начало в Дилане, его ранние годы. И одновременно — объяснение того, что собирается сделать Тодд Хейнс. Негритенок в его фильме путешествует на товарняке. Когда настоящий Боб Дилан подписывал контракт с «Коламбией», его спросили, как он приехал в Нью-Йорк. В своей автобиографии он передает этот диалог так:

« — На товарняке.

— В смысле — на пассажирском?

— Нет, на товарном.

— В грузовом вагоне?

— Ага, в нем. В товарняке.

— Так и запишем — товарняк.

[...] Ни на каком товарняке я никуда не приехал. Говоря по правде, со Среднего Запада я добирался в четырехдверном седане «Импала» 1957 года — прямо из Чикаго, хоть к черту, но побыстрее».

Слово «товарняк» могло бы стать прекрасным термином, сродни «телеге». Дурацкая, но вдохновенная история о том, чего не было, — именно такая история должна была бы понравиться публике. Товарняк — история тяжелая, нагруженная кучей смыслов и аллюзий, и романтика больших дорог и бескрайних просторов встречается здесь с прагматикой железнодорожных расписаний. Товарняк был придуман Диланом — а Хейнс воплотил его на экране.

Таким образом, режиссер сразу же объясняет, чем он собирается заниматься в фильме: он хочет исследовать все публичное пространство мифа о Бобе Дилане. Все легенды, все версии его жизни, все то, чем Дилан не является, все то пространство, где его нет, но где есть место для культового персонажа. Каждый из героев фильма — не только часть мифа о Дилане, некий условный Дилан, но и икона популярной культуры. Каждый эпизод — не только отдельный сюжет, но и способ осмысления мифа.

Артур, встрепанный паяц-интеллектуал, отвечающий на чьи-то идиотские вопросы (Бен Уайшоу), — это Дилан-философ, Дилан — последователь Артюра Рембо. Черно-белая сцена бесконечного допроса основана на реальных интервью Дилана.

Дилан — певец протеста (его в фильме играет Кристиан Бейл, бродивший по «Бархатной золотой жиле» в поисках истины), в конце превращающийся в Дилана-проповедника, вышел из документальной ленты Мартина Скорсезе No Direction Home.

Дилана-киноактера, Дилана-семьянина, мега-звезду бульварных газет играет Хит Леджер, и этот герой — омаж Джеймсу Дину и вообще всему голливудскому мифу о бунтаре; но сняты эти эпизоды в годаровском стиле.

Америка аллегорий, тяжелая Америка фолкнеровских времен — приют героя Ричарда Гира, немолодого Билли Кида. (Дилан играл в фильме Сэма Пекинпа «Пэт Гаррет и Билли Кид».)

И наконец Дилан, ставший главным благодаря уникальному дару Кейт Бланшетт: Дилан-рокер, «предавший» своих слушателей, начавший играть принципиально новую для себя музыку, превратившийся в нового человека. Хейнс выбрал Кейт Бланшетт для того, чтобы подчеркнуть андрогинность, нездешность Дилана этого периода. Аллюзии на «8 ½» Феллини — бесконечно трогательное решение образа рокера на амфетаминах. Эта часть фильма начинается с почти прямой цитаты из знаменитого документального фильма

Ди-Эй Пеннебейкера «Не оглядывайся», показывавшего Дилана во время его тура в Ньюпорте в середине 60-х. В том фильме Дилан представал перед зрителем высокомерным, нервным, неприятным хлыщом. Но произносил одну очень важную фразу. Читая статью о себе, он бормотал: «Я рад, что не являюсь мной». Мне нравится, что мы больны не нами.

Изначально героев-Диланов должно было быть семь: еще один, черно-белый, был срисован с Чаплина и существовал в пространстве немого кино.

Ветхозаветные сюжеты, любовь к большому европейскому кино и большому американскому роману, полная свобода в монтаже, игра со стилем — и вот перед нами изысканный бестиарий, смесь кинографомании и гениальности. Даже название фильма — цитата из не самой известной песни Дилана — кажется то слишком примитивным и заигрывающим со зрителем, то абсолютной истиной, превращающей все недочеты фильма в его достоинства. Но главное — все эти существа не имеют к Бобу Дилану никакого отношения. В Дилана их превращаем мы — своим восприятием.

Все прямые и скрытые цитаты, которые заполняют «Меня там нет», перечислять, наверное, бессмысленно, да и уловить невозможно. Все, что происходит в этой картине, перегружено кодами, шифрами, аллюзиями не меньше, чем все то, что происходит в песнях Дилана. Это мерцание, мельтешение подчинено, однако, безусловному мощнейшему ритму — тому же, которому подчиняются большие массы людей, выбирающие себе кумира и свергающие его. Бесконечные хроники, never ending tour.

Больше всего, как ни странно, «Меня там нет» напоминает Зону — не пустыню метафор из фильма Тарковского, а Зону братьев Стругацких, мусорную свалку артефактов и игрушек непонятного назначения. Что это за штуки — неизвестно, но зато мы знаем, как себя вести с ними. Та точка во Вселенной, откуда они к нам прибыли, так далеко от нас, что мы о ней и не думаем, мы просто бродим по Зоне и строим догадки. Иногда кажется, что Хейнс специально переусложняет картину, чтобы бродить по Зоне было интереснее, а Дилан оказывался все дальше от зрителя. «Меня там нет» не зря сравнивают с JFK Оливера Стоуна: оба фильма слегка сдвигают реальность, конструируя новый миф на основе уже известного — но тоже мифа.

Тем, кто знает о Дилане все, смотреть Хейнса будет так же мучительно, как тем, кто не знает о нем ничего. Это фильм для тех, кто знает о существовании великого американского мифа по имени Боб Дилан, но уже забыл о существовании человека с таким именем.

Говорят, Дилан однажды пришел в музыкальный магазинчик и спросил, есть ли в продаже новый альбом Боба Дилана. Продавец задал встречный вопрос: «А разве Боб Дилан еще жив?»

Теперь уже да.

ИННА КУШНАРЕВА

Табакерка вальяжной работы

Кинематограф Уэса Андерсона состоит из красивых пестрых коробочек и шкатулочек. Похожих на «секретики» из детства. Или на знаменитые коробочки близкого к сюрреалистам художника Джозефа Корнелла, в которых можно найти фрагмент старинной карты экзотической страны, фарфоровую головку от старой куклы, чучело райской птицы, сухие цветы или просто сено. Коробки могут быть комнатами кукольного дома — особняка, как в «Семейке Тененбаум». Или отсеками подводной лодки, как в «Водной жизни со Стивом Зиссу». В «Поезде на Дарджилинг» Андерсон нашел еще один способ поиграть в волшебные коробочки: действие происходит в поезде, разделенном на купе, несущемся по просторам Индии. В купе-шкатулке едет очередная безумная семейка, а эксцентрические семьи — специализация Андерсона.

Как не без ехидства заметил по поводу «Водной жизни со Стивом Зиссу» в целом благожелательно настроенный критик из журнала «Нью-Йорк»: «Что делает молодой и обуреваемый идиосинкразиями режиссер, впервые получив полноценный кинобюджет? Он приглашает на главную роль Билла Мюррея и дает ему гарпун». «Поезд на Дарджилинг» тоже начинается с Билла Мюррея: он мчится на красном такси по индийскому городу, полному мельтешащих машин, людей, повозок и священных коров, которые так и норовят перегородить дорогу. Мюррей выскакивает из такси. Поезд уже отошел от перрона. Под песню The Kinks «This time tomorrow» Мюррей в рапиде бежит за поездом с чемоданами в руках, высоко задирая ноги, но не успевает.

Мюррей не просто отстал от поезда-фильма — его опередила дру-

«Поезд на Дарджилинг»
(The Darjeeling Limited)
Авторы сценария **Уэс Андерсон, Роман Коппола, Джейсон Шварцман**
Режиссер **Уэс Андерсон**
Оператор **Роберт Йоман**
Художник **Марк Фридберг**
В ролях: **Эдриен Броуди, Джейсон Шварцман, Оуэн Уилсон, Анжелика Хьюстон, Билл Мюррей и другие**
Fox Searchlight Pictures and Collage
США
2007

гая, более молодая и длинноногая звезда: под романтическую песню уже Эдриен Броуди (Питер) в рапиде вскакивает на площадку, надевает огромные винтажные темные очки и... оказывается в тесном братском кругу — в клубке семейных интриг вместе с Оуэном Уилсоном (Фрэнсис) и Джейсоном Шварцманом (Джек). Это сумасбродное семейство, в котором братья лезут друг другу в душу, сплетничают, пересказывают чужие тайны, ревниво выясняют, кто куда звонит.

Фрэнсис узурпирует родительские прерогативы, беззастенчиво вмешиваясь в чужие планы и бессознательно стремясь все решать за других, вплоть до того, что́ заказывать из меню в вагоне-ресторане. Джек, несмотря на беззащитно трогательный вид, — позер, графоман, пишущий новеллы про любовь в парижских отелях, и отчаянный сердцеед, бросающийся на каждую проводницу. Да и Питер в исполнении Броуди не герой-любовник, а меланхоличный неврастеник, сбежавший от своей девушки почти накануне родов, и фетишист, до сих пор таскающий у родственников вещи поносить...

Принято считать, что три предыдущие ленты Андерсона — «Рашмор» (1998), «Семейка Тененбаум» (2001) и «Водная жизнь» (2004) складываются в трилогию «Великих поисков фигуры отца». В «Поезде на Дарджилинг» таких фигур нет. Режиссер загодя умертвил отца экстравагантной троицы, толкнув его под колеса такси, и отправил братьев в Индию на поиски матери (Анжелика Хьюстон), сбежавшей от семейных обязательств в удаленный горный монастырь. Хуже всех смерть отца пережил самый бодрый и энергичный персонаж Оуэна Уилсона, который то ли предпринял попытку суицида, то ли попал в аварию на мотоцикле. Вследствие чего Уилсона, постоянного актера Андерсона и его лучшего друга со времен колледжа, практически невозможно разглядеть под пластырями и бинтами. Случившееся привело его героя к просветлению: одним махом он решил помириться с братьями, совершить духоподъемное паломничество и вернуть зарвавшуюся мать детям. Не важно, что ему придется конфисковать у них паспорта и авиабилеты, а мать недвусмысленно дает понять, что не желает видеть сыновей. По дороге героев высадят с «фирменного» поезда в чистом поле за ссору, переросшую в драку. Братья попадут в переделку, кинувшись спасать тонущих индийских ребятишек. Доберутся до монастыря, встретятся с матерью, которая, как и предполагалось, на следующее же утро исчезнет, сославшись на то, что у нее своя, отдельная от детей жизнь.

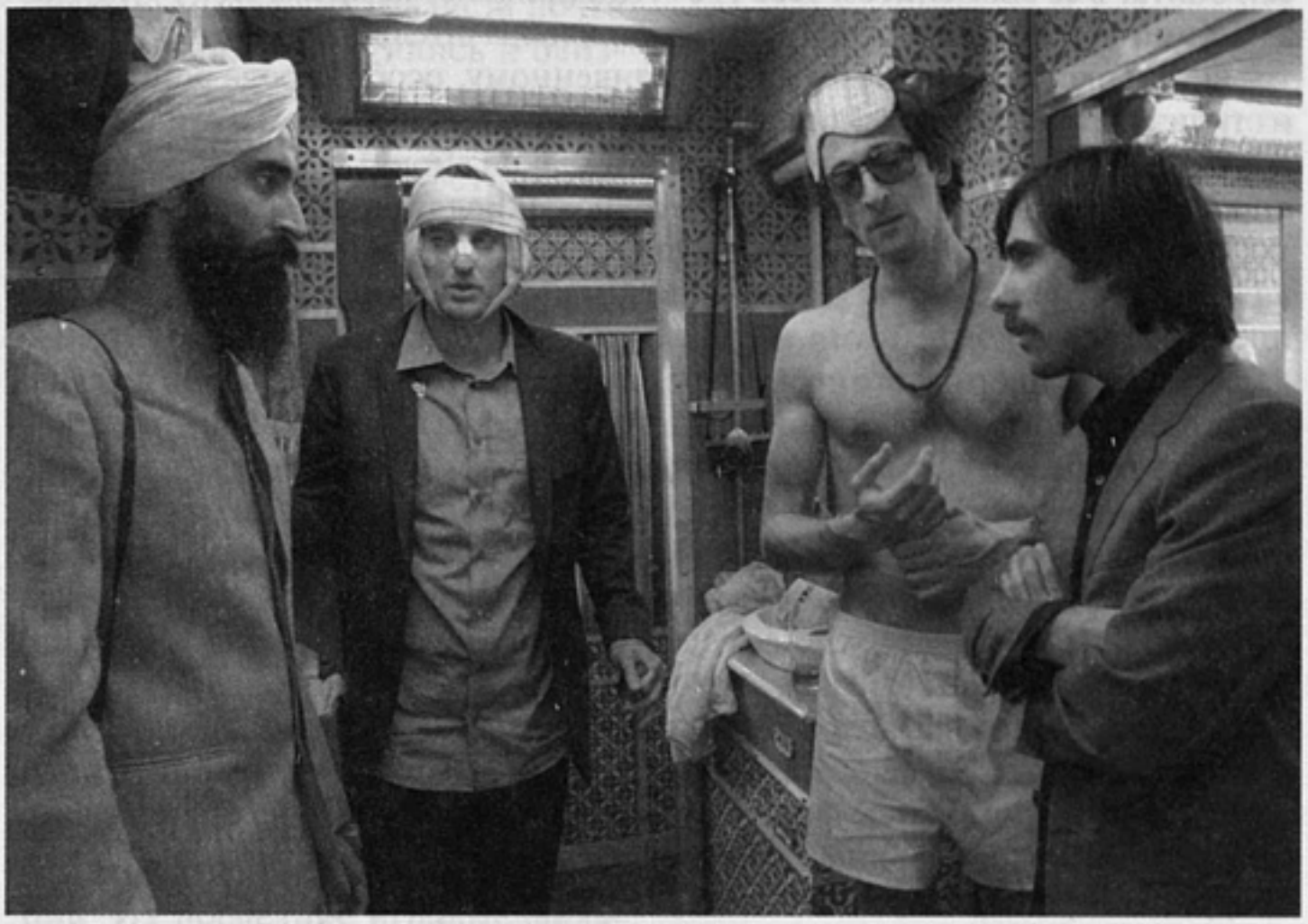
Бессмысленно обвинять Уэса Андерсона в расизме, в инструментальном отношении к представителям небелых рас и игнорировании реальной жизни индийского народа. Всегда ли это удавалось, например, такому авторитету, как Жан Ренуар? Его «Река», показанная Андерсону Мартином Скорсезе, который однажды чуть ли не назначил Уэса своим наследником, стала одним из источников вдохновения для «Поезда на Дарджилинг».

Главная тема фильмов Андерсона — неврозы, мании и идиосинкразия. Невротическое восприятие мира искажено по определению. Невротику кажется, что все происходит для него одного, все имеет к нему какое-то отношение, стремится как-то его зацепить и ущемить, но совершенно не существует отдельно, само по себе. Наверное, самая смешная, хотя и циничная, шутка в фильме — это реплика персонажа Броуди, держащего на руках окровавленное детское тело: «Своего я не уберег». Только что братья бросились спасать детей с перевернутого бурным течением плота. Симметрия — трое героев, трое индийских мальчишек, тоже братьев. Фрэнсис и Джек своих спасли, того, которого вытаскивал Питер, вынесло на камни. На лице Питера выражение не ужаса, но обескураженности. Как будто он неожиданно проиграл остальным в невинной детской игре. Когда братья доберутся до деревни, Питера усадят у колыбели, всучат ему новорожденного младенца, на которого он будет взирать с тем же недоумевающим видом. Катарсиса не происходит ни сейчас, ни позже, когда герои посетят стилизованные индийские похороны и примут участие в ритуальных омовениях.

Надо отдать должное Андерсону: молитва у него так и остается фарсом. Все-таки честнее упорствовать в своих идиосинкразиях, чем искренне сни-

мать «духовное путешествие», с неизбежностью получая на выходе набор туристических открыток. Андерсон уж точно не имеет отношения к кинематографической туриндустрии. В принципе, можно было бы и не ездить снимать в Индию, все равно отснятая «натура» полностью переработана режиссером в ту специфическую богатую материю, из которой он вытачивает свои «безделицы».

Может показаться, что у фильма, несмотря на все причуды, классическая голливудская мораль: после перенесенных испытаний семья в финале воссоединяется. Модель эта необыкновенно живуча в американском независи-



«Поезд на Дарджилинг»

мом кинематографе: сколь бы несовместимыми ни были тики и девиации конкретных персонажей, в конце концов авторы все равно принудят их к трудному семейному счастью. Достаточно вспомнить фестивальный и кассовый успех санденсовской ленты «Маленькая мисс Счастье». Однако восстановленный братский союз в «Поезде на Дарджилинг» ненадежен и неокончателен, над ним все время витает вопрос, заданный героем Шварцмана: «А могли бы мы быть друзьями в жизни, если бы не были родственниками?» Из-за открытости и отсутствия окончательной и бесповоротной точки-катарсиса «Поезд на Дарджилинг» начинает останавливаться где-то за полчаса до финала: мгновенно выстраивается целая серия сцен, из которых каждая по праву могла бы стать завершающей. То, что может показаться рыхлостью драматургии, спасает от тяжеловесной морали.

А теперь небольшой филологический этюд.

В картине есть одна красноречивая деталь: в поезде героям выдают набор сувенирных бутылочек с алкоголем. Этого игрушечного напитка им оказывается вполне достаточно для интоксикации, ну разве что они еще догоняются местными средствами от гриппа и головной боли. Размеры бутылок напоминают об эпизоде из «К северу через северо-запад» Хичкока, когда Кэри Грант вынужден бриться крошечным прибором для эпиляции, позаимствованным у героини Эвы Мари Сент. В психоаналитических интерпретациях фильма это считается эффектной метафорой символической кастрации.

Андерсон — мастер кастрировать «большие» мифологические сюжеты вот такими деталями. Про «Тененбаумов» писали, что они вышли из «Великолепных Эмберсонов» Уэллса, известного своим пристрастием к гипертрофированным фигурам, которые bigger-than-life — «больше-чем-жизнь». Стив Зиссу из «Водной жизни» был пародией не только на Жак-Ива Кусто, с под-

мешанной к нему занимательной машинерией из романов Жюля Верна, но и на капитана Ахава из мелвилловского «Моби Дика». То, что было больше-чем-жизнь, у Уэса Андерсона становится миниатюрным и трогательным, меньшим-чем-жизнь. В американском изводе английского языка для этого есть характерное словечко cute — «прелестный», «изящный», «хорошенький» и в то же время «пикантный», «сообразительный», «быстрого ума», «манипулятивный» по своей природе и тем опасный.

Еще одно понятие, позволяющее точнее описать место Уэса Андерсона среди прочих, условно говоря, комедийных режиссеров, — введенное Сьюзен Зонтаг в ее знаменитом эссе 1964 года понятие «кэмп».

Кэмп — избыток искусственности и изобразительности, декоративности, вкус к экстравагантному и преувеличенному, особого рода эстетизация и стилизация действительности. Зонтаг отнесла к кэмпу разом и стиль «ар нуво» с рисунками Бердслея, и Оскара Уайльда, и Генри Джеймса (последнего, впрочем, не целиком), и «Лебединое озеро», и Беллини, и Рихарда Штрауса, но, обезопасив свою теорию на будущее, отметила: кэмп эклектичен и подвижен, то, что когда-то казалось серьезным искусством, со временем может превратиться в кэмп. Кэмп объективен, поскольку он отнюдь не только в глазах смотрящего — это свойство самих предметов. В то же время он существует в двойном кодировании — для знатоков, для понимающей аудитории. Существует бессознательный, наивный кэмп, как правило, его можно легко отыскать в истории искусства. Чем ближе к современности, тем сознательнее становится игра в кэмп, ненамеренная пародия вытесняется самопародией. В «Поезде на Дарджилинг» множество элементов кэмпа: интерьеры, разгул красок, изобилие экзотических безделушек, позы персонажей, Champs Elysees Джо Дассена на финальных титрах.

Раньше специалисты проводили различие между кэмпом и кичем. Теперь у кича появилась более агрессивная степень — трэш, который вытесняет кэмп как интеллигентную форму комического. Более того, не становится ли теперь любой ненамеренный, «безыскусный» кэмп автоматически трэшем? С другой стороны, искусственность, блеск, роскошь формы, выплескивающейся за узкие границы содержания, с легкостью колонизируются гламуром. Искусству становится все сложнее отвоевывать право не только на возвышенное, но хотя бы на прекрасное.

Только ленивый не проехался по тому, как в «Поезде на Дарджилинг» братья-сумасброды носятся с обременительным багажом из бесчисленных чемоданов, сумок и несессеров от Louis Vuitton, лишь к финалу найдя в себе силы избавиться от дорогостоящего реквизита. Некоторые даже попеняли Андерсону за такую легкомысленную метафору духовного перерождения. К счастью, искренность этого жеста в фильме поставлена в жирные кавычки. От превращения в гламур кэмп спасает (само)ирония. Иронизирующий над собой гламур превращается в трэш. Фильмы Уэса Андерсона удерживаются на чрезвычайно тонкой грани между первым, вторым и третьим. Впрочем, эта грань рискует исчезнуть вовсе.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Бедные люди

Два европейских режиссера, два социально мыслящих реалиста почти одновременно обратились к близким сюжетам. «Импорт-экспорт» Ульриха Зайдля — об украинке, уехавшей работать в Австрию, об австрийцах, везущих свой товар на Украину, — был показан на прошедшем Каннском фестивале и призов не удостоился. «Это свободный мир» Кена Лоуча — о рабочих-иммигрантах из Восточной Европы в Лондоне — был отмечен на Мостре призом Полу Лаверти, сценаристу и других картин этого режиссера, включая «Ветер, что колышет ячмень», награжденный два года назад «Золотой пальмовой ветвью».

Эти режиссеры работают на границе игрового и документального кино, хотя практикуют и в «чистом поле» одной и другой профориентации. Их последние игровые фильмы, где задействованы и профессиональные артисты, и любители, сняты, что называется, документальной камерой, практически без искусственного освещения, с глубинным реализмом — родовым свойством режиссерской оптики Кена Лоуча и «жестокого таланта» Ульриха Зайдля. Обоих режиссеров всегда (в документальных, телевизионных, игровых картинах) волновало гражданское состояние общества, зацементированное на социальных — беспощадных персональных конфликтах.

«Импорт-экспорт» — важный, хотя не лучший фильм Зайдля, не питающего никаких иллюзий по поводу доли восточноевропейских гастарбайтеров в Австрии и поведения австрийских бедолаг на Украине, — предъявляет взгляд на сообщество парий в безграничном пространстве их упований и унижений. Зайдль показывает, как деловитые венцы обучают словачек и сербок пользовать-

«Это свободный мир» ***(It's a Free World)***

Автор сценария **Пол Лаверти**
Режиссер **Кен Лоуч**
Оператор **Найджел Уиллафби**
Художник **Фергус Клегг**
Композитор **Джордж Фентон**
В ролях: **Кирстон Уэринг, Джулиет Эллис, Леслав Цурек, Джо Сифлит, Колин Кафлин и другие**
Sixteen Films при участии BIM Distribuzione, EMC Produktion, Tornasol Films, SPI International Poland Ltd
Великобритания — Италия — Германия — Испания — Польша
2007

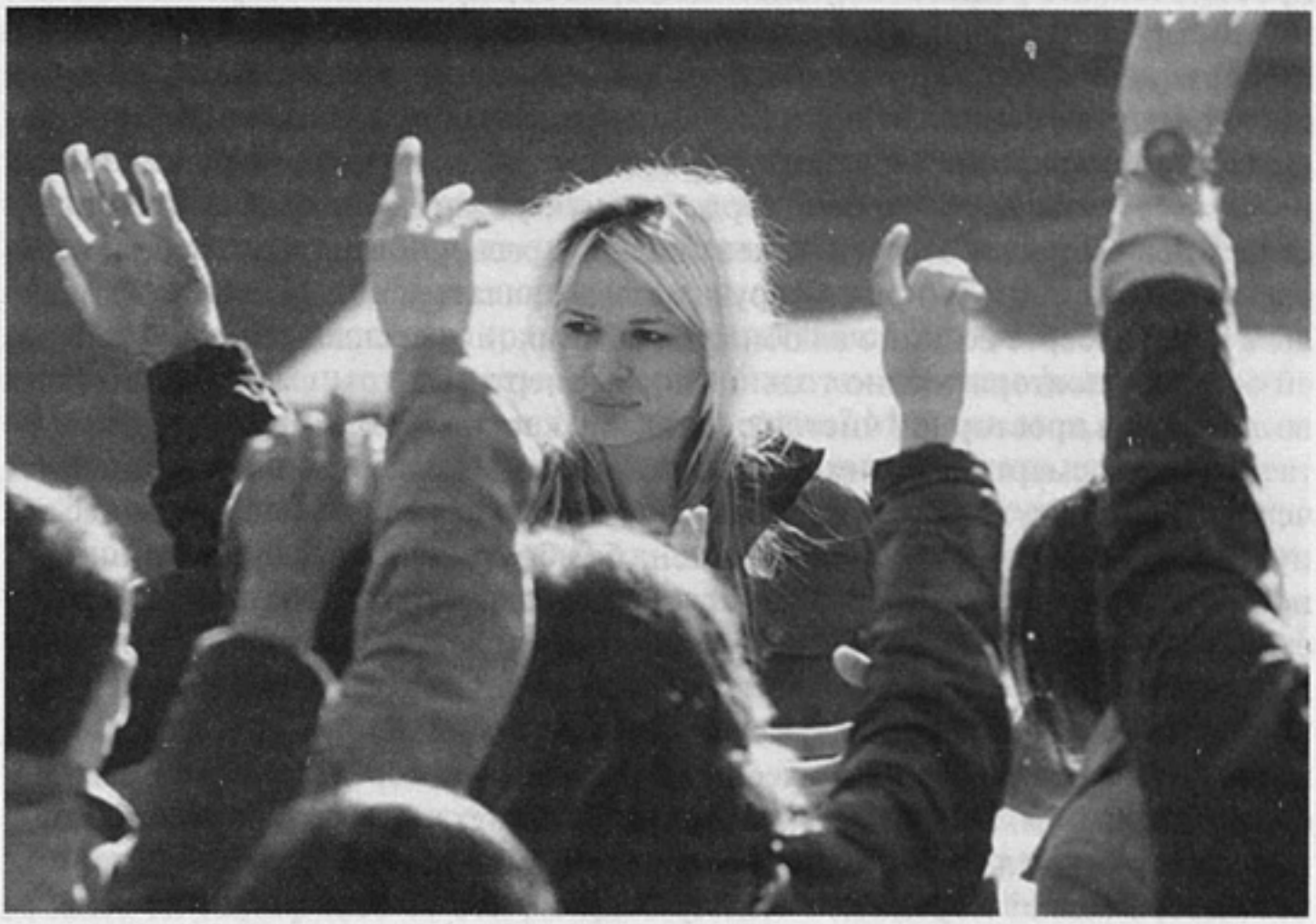
ся разными тряпками для уборки в туалете, как терпеливые венцы репетируют с иммигрантками телефонные беседы о найме на работу, как поправляют порядок слов, когда эти тетеньки представляются потенциальному работодателю, и следят за правильной интонацией. Он снимает сцены для порносайтов, в которых пробует себя малооплачиваемая медсестра Ирина в Донецке до переезда в Австрию. Но не обольщается и судьбой австрийских стариков, умирающих в беспробудном одиночестве в комфортном доме престарелых, куда Ирина устроилась санитаркой. Нет у Зайдля иллюзий и по поводу австрийского безработного Пауля (его роль совпадает с биографией, самочувствием безработного венца Пауля Хофмана), сбежавшего — от долгов и бессмысленного существования — вместе с отчимом на Украину, где тот собирается продавать игровые автоматы, а в свободное время заливается пивом и измывается над гостиничной проституткой, как какой-нибудь навечно закомплексованный неудачник. Или как австрийский фашист из первого игрового фильма Зайдля «Собачья жара», который издевался над любовницей своего знакомца приблизительно тем же способом и в похожих мизансценах.

Зайдль, показав два мира-экстрима, на границе которых его герои из разных стран должны были встретиться, но разминулись, — мир благоустроенных несчастливых венцев и бедняцкую грязную Украину, впервые не удержался от сентиментальных контрастов, вообще-то чуждых его сосредоточенному и паническому взгляду.

Лоуч, напротив, в новой картине представил неожиданный (по сравнению с прежними работами) ракурс отношений своих избранников-маргиналов и «представителя власти», олицетворенной самостийной предпринимательницей, начинающей карьеру бизнес-леди в собственном агентстве по найму рабочих-иммигрантов. Это агентство Энджи организовала со своей чернокожей подружкой Розой, с которой делит жилье, после того как лишилась работы в такой же конторе, но у чужих хозяев. В центре «Этого свободного мира» — приятная, щедрая, постепенно становящаяся отвратной Энджи, женщина в расцвете лет и с бешеной волей. Эта фурия в шлеме гоняет на мотоцикле по британской столице так, что только шины свистят, будто хлыст, погоняющий ее заработать. Энджи торопится жить, спешит за своими клиентами, чтобы их рекрутировать на временную работу. Кирстон Уэринг — актриса-дебютантка, до утверждения в фильме Лоуча отчаявшаяся получить хоть какую-нибудь роль и даже пошедшая учиться на секретаршу, — открытие режиссера. Он выбрал ее из многочисленных, исчисляемых сотнями претенденток. Возможно, трудное прошлое профессиональной актрисы задало тон этой победоносной роли. Определило безоглядный напор отчаянной героини Уэринг за теплое место под нежарким лондонским солнцем. Постоянное присутствие в кадре прожигает экран не то чтобы даже энергией этой актрисы, но такой страстью к самоутверждению, что у зрителя холодеет внутри. У новой героини безукоризненного английского социалиста — в отличие от его привычных персонажей, теперь нелегалов, которых Энджи сначала от души поддерживает, которым добывает фальшивые паспорта, а потом обдирает как липку и даже передает полиции, — одни только моральные убытки. Однако Лоуч, очень взрослый, а не просто старый человек, не осуждает свою протагонистку: он ее понимает. От этого, конечно, никому, прежде всего бедным людям, которые с ней связались, не легче. Но без таких, как Энджи, упорствует Лоуч, без устали — благодаря рабочей текучке — обновляющей механизмы мегарынков, было бы нереально благоденствие «западного образа жизни», который обеспечивает трудоднями украинку Ирину и других восточных славянок из фильма Зайдля «Импорт-экспорт».

Понять, что, казалось бы, всем известно, — совсем не то, что всем известное показать, вызвав праведный гнев и сочувствие к потерпевшим. Понять — означает реально лишиться иллюзий. Лоуча возмущает не Энджи, бьющаяся за право на свой шанс с мужской хваткой и женской сексапильностью, а, само собой, устройство лицемерного общества, рабски зависящего от иммигрантов, но не желающего признать их права. Социальный протест

Лоуча прозрачен, как обычно, однако осуждение «общества, а не человека» получает в этом фильме совсем новые очертания. В прежних фильмах у бедных персонажей этого режиссера был выбор, определяющий их борьбу за независимость («Ветер, что колышет ячмень»), их надежды на профсоюзы («Хлеб и розы»), их сопротивление политическому режиму («Песня Карлы») или религиозной нетерпимости («Нежный поцелуй»). Теперь такой выбор уже не светит ни жаждущим работы и крова нелегалам, ни цветущим согражданам Лоуча, употребляющим что есть мочи рабсилу, чтобы стать в своем родном обществе number one.



«Это свободный мир»

Лоуч ставит фильм о растлевающей силе власти, причем власти одного человека над другим. И это — неразрешимо. И не только обусловлено циничным общественным договором, ободряющим полноценных британцев использовать иммигрантов для персонального преуспеяния. Лоуч подвергает сомнению любую однозначность в оценке «хорошего плохого» человека. Но — в отличие от кумира своей молодости Брехта — не довольствуется в позднем творчестве указанием на «ситуативную этику» таких двойственных персонажей. Может быть, поэтому трагизм фильма «Это свободный мир» столь безысходен и не подвластен гуманитарным надеждам. Может быть, поэтому Лоуч выбирает героиней этой обыкновенной истории доброго человека из свободного мультикультурного Лондона, где у каждого иммигранта тоже есть шанс. Энджи протягивает руку беспаспортному афганцу и даже пригревает на время его бездомную семью в своей съемной квартире, но постепенно укрепляет сердечную мышцу в выгодном, пусть рискованном бизнесе. Лоуч выбирает обаятельную Энджи с обезоруживающей улыбкой, готовую зарабатывать на безропотных или способных к отпору клиентах, которых она с подружкой, не думая о последствиях, от нечего делать, по дурости и без задней мысли даже пользует для секса; он выбирает неуступчивую протагонистку, охваченную ужасом, когда ее сын, зазевавшись, задержался с пиццей, но «аккурат в это время» к Энджи с угрозами явились обманутые рабочие за своими деньгами, и она решила, что сына украли. Однако экстремальность «Этого свободного мира» — не в сюжетной интриге. Как будто мало в мире несправедливостей. Как будто Пол Лаверти, изучавший положение нелегальных рабочих, не мог найти историю погорячее в газетных репортажах, в беседах с людьми, когда он «собирал материал» для сценария — например, о человеке, умершем на рабочем месте, поскольку двадцать четыре часа в сутки штамповал логотипы на каких-то короб-

ках. Но Лаверти с Лоучем решили взглянуть в глаза не жертв эксплуатации, не жертв социальной несправедливости, но жертвы собственных амбиций. Из той же среды, социального класса, что и жертвы Энджи, ведь она сама из бедной рабочей семьи. Сын этой начинающей капиталистки живет с ее отцом, «образцовым британским рабочим», человеком другого времени, другой закваски, бывшим активистом профсоюзного движения. Его сыграл рабочий Колин Кафлин, которого Лоуч нашел в Ливерпуле, где у него остались связи после давних съемок документальных фильмов.

Но Энджи жить так, как ее отец, не хочет, а может — иначе. Вот в чем вопрос для тех, кто родился в нужном месте, но в ненужное для морального беспокойства время. Энджи боится той старости, которая, возможно, подстерегает ее отца и которую показал Зайдль в венском доме престарелых, где один старик мечтал о свиной отбивной, и когда ее исправно приносили помощники австрийского режиссера, наслаждался ею втихаря по ночам; другой старик из «Импорта-экспорта» просил сердобольную украинку помочь ему вернуться домой и обещал за это на ней жениться, но, разволновавшись от такой перспективы, внезапно умирал. Старуха в той же палате вспоминала, как однажды в Гейдельберге безумно влюбилась, был такой чудесный вечер... А теперь ей осталось повторять одно только слово «смерть, смерть, смерть». Это слово застряло в просторной чистой палате, как кость в горле. Энджи Лоуча мечтает о другой смерти и жизни. Она, напоминает режиссер, воспитанница тэтчеровской эпохи, и добиться успеха в посттэтчеровские времена — для нее не пустые слова. Но Лоуч — и тут заложена бомба его, казалось бы, традиционного идейного фильма — обращает свой взгляд в другое смысловое пространство. Он — вместе со своей экстремально достоверной актрисой — заставляет понять, как и когда сочувствие Энджи к пришлым рабочим переродилось в жалость к себе. Как добро — совершенно «судьбоносно» — оборачивается злом. Вот какое проклятие довлеет над маленьким человеком, устремившимся стать большим. Этот простой и сложнейший механизм сознания и поведения Лоуч обнажил в «Ветре, что колышет ячмень». Тогда режиссер говорил, что «добро может породить... эксплуатацию», что то был фильм не только о сопротивлении несправедливости, но и «об отказе от сопротивления», так как «простые люди не могут совладать с этой ситуацией. Они считают, что им не хватает сил сопротивляться». Теперь он выбирает добрую героиню, способную к сопротивлению. Но кольцует картину «Это свободный мир» безжалостно и беспафосно срифмованными эпизодами.

Вначале мы присутствуем при найме Энджи польских рабочих. С одним из них она случайно встретится в Лондоне и переспит. Леслав Цурек, сыгравший роль Кароля, имел свой опыт бедного поляка в США, наблюдал, как из двухсот его соотечественников, которым была обещана работа, тамошние предприниматели заключили контракт только с двадцатью, а остальные — в ожидании обратных билетов в Польшу — вынуждены были промышлять донорством, чтобы продержаться до отъезда. В фильме Лоуча герой Цурека тоже объявляет Энджи о своем возвращении в Польшу, не дожидаясь, пока эта или другая столь же привлекательная и свойская наемница сдаст его, как сдала нелегалов, которым сама же и помогала, наведя полицию на их незаконное место жительства в загаженных трейлерах. В финале Лоуч снимает Энджи уже на Украине. Та же доброжелательная улыбка, тот же пересчет мятых банкнот — плата за страх (перед бедностью) будущих иммигрантов. Немолодая улыбчивая украинка неуместно торопится — перед лицом «железной леди» — поведать о своих детях, которым она, глядя из Лондона, собирается помочь. Финал, повторяющий — в форме рондо, под звуки виолы и альт-саксофона Джорджа Фентона, в той же мизансцене, но с другими перемещающимися лицами — начало картины, становится прологом новой пограничной истории. И очередного круговорота событий, и отношений приветливой сдержанной Энджи с простодушными клиентами ее бизнеса, импорта, воспроизводящего ритм уже природных, а не только социальных циклов.

Ульрих Зайдль снимал свою версию «Импорта-экспорта» в экстремальных условиях. В «Собачьей жаре» он заставлял актеров кутаться венским летом в теплые одеяла, чтобы достичь зашкаливающей температуры тела, одуряющей и без того невыносимые отношения персонажей. В зимней Украине режиссер просил отключать батареи в квартире медсестры, матери-одиночки, работающие и зимой с перебоями, чтобы во время съемок был виден пар, согревающий замерзших людей. Экстремальные сцены — будь то в нищей Украине, будь то в «умирающей Европе» — требовали, по замыслу Зайдля, чрезвычайных обстоятельств. У Лоуча в последней картине не так. Он с Лаверти, с Уэринг и другими артистами проникает в экстремальность почти рефлекторного перерождения человека. То есть такого воспитания чувств, которое есть ответ на террористический вызов беззаветного — безоглядного — преуспеяния. Такой ответ — тоже плата за страх... застрять в лучшем случае в «мелком бизнесе». Лоуч вглядывается в границы человеческой вменяемости. Зайдль — в границы, установленные законами общества, которые — в отличие от государственных границ — неодолимы. Эд Лахман, один из операторов «Импорта-экспорта», впервые работавший с Зайдлем, разглядел, что режиссер, исследуя границы кино, пытается распознать гораздо более фундаментальные преграды. «Традиционно мы считаем фильм иллюзией реальности. Но что такое реальность иллюзии? Мне кажется, он задается вопросом, что такое реальность иллюзии. Или реальность — это иллюзия? Может, его намного больше интересует, является ли реальность иллюзией?.. Люди не уверены: это документальное изображение какой-то реальности или элемент повествования? Но я считаю, если хочешь рассказать какую-то историю, нужно исследовать обе стороны». Эта же «реальность иллюзии» — желание преуспеть, не постояв за ценой, — окрыляет безграничную целеустремленность героини Лоуча, матери-одиночки, в ее братоубийственной войне за экономическую независимость.

Был у Лоуча до «Ветра, что колышет ячмень» период легкого персонального примирения. В «Нежном поцелуе» он вдруг разрешал удобной либеральной развязкой «национальную рознь» мультикультурной Британии. Критический реализм этого режиссера нуждался, видимо, в передышке. В сюжете об отпрыске консервативных пакистанцев из Глазго — свободолюбивом диджее, нарушавшем ритуальную семейную этику ради рыжей шотландки, которую, впрочем, третировал за аморалку, за «жизнь во грехе» католический священник, лишавший эту училку работы в школе. Вполне политкорректный сюжет и хэппи энд вписывали ту картину в мейнстрим протестного кино, на которое можно собрать бюджет в цивилизованных странах. Теперь Лоуч, перешагнувший семидесятилетие, больше не верит ни компромиссным — благодушным — финалам, ни «моральному спокойствию», возможному лишь в иллюзорном разрешении безвыходных конфликтов или в наивном развенчании коварных капиталистов.

Друг нашей семьи, крупный физик, имевший опыт жизни-работы в советской Москве, в Германии после Стены, завоевал должность руководителя лаборатории в Королевской академии наук. Спустя какое-то время он, не будучи марксистом, рассказывал, как в свободные минуты жесточайшего распорядка дня бегал на могилу Маркса. Такого эксцентризма даже в Лондоне русский физик от себя не ожидал. Но после встречи с риэлторами, неотличимыми по образу своему и повадкам от диккенсовских эксплуататоров, после впечатлений о незыблемых классовых границах протестующая душа вела его на кладбище Хайгейтс. «Что же получается? — вопрошал этот сверхактивный, не наивный ученый. — Каждая из существующих систем несправедлива к человеку». Остается — следить за собой. Об этом — настоящий фильм Лоуча, Лаверти и сногсшибательной мотоциклистки Уэринг.

АНТОН ДОЛИН

Кроме шуток

Опус Такэси Китано под несчастливым тринадцатым номером в Венеции постарались забыть сразу после просмотра — благо, картина «Банзай, режиссер!» в конкурсе не участвовала. Казус, ляпсус в благополучном фестивальном пейзаже. «Такэсиз», предыдущий фильм Китано, два года назад был показан в Венеции на правах фильма-сюрприза и совсем не понравился той самой публике, которая недавно рукоплескала «Дзатойти», рыдала над «Куклами», превозносила да небес «Фейерверк». Италия, когда-то открывшая Китано Европе, так и не выпустила «Такэсиз» в прокат — злорадные кинокритики подняли волну вокруг «дутого феномена» японского якобы гения. Новый фильм многие зрители до конца досматривать даже не стали. «Банзай, режиссер!» настолько возмутил, что комментарии оказались излишними.

Причины раздражения ясны. Мало того что зрелище лишено внятного сюжета, постановочного размаха, что оно непомерно длинное, полное похабных шуток и неоправданных повторов. Оно еще поначалу дает надежду на забавную постмодернистскую комедию, но потом уходит от заданного направления в дикую степь. Улыбка на лице зрителя сменяется недоуменной, а потом презрительной гримасой. Что случилось с Китано? Исписался? Заелся? Сошел с ума? Самым реальным выглядел третий вариант. Ведь даже в состоянии острейшего кризиса всеобщий любимец Такэси запросто мог бы произвести на свет второго (третьего, пятого, двадцать пятого) «Дзатойти». Если самому неохота — подрядить какого-нибудь молодого амбициозного режиссера, а самому играть раз за разом слепого массажиста-бретера, набивая продюсерскую мошну.

«Банзай, режиссер!» ***(Kantoku banzai!)***

Автор сценария и режиссер **Такэси Китано**
Оператор **Кацуми Янагидзима**
Художник **Норихи Исода**
Композитор **Син-Исиро Икэбэ**
Звукорежиссер **Сэндзи Хориути**
В ролях: **Бит Такэси, Тохру Эмори, Каёко Кисимото, Эн Судзуки, Кадзуко Ёсиюки**
Office Kitano, Bandai Visual, Tokyo FM, DENTSU, TV Asahi
Япония
2007

Вместо этого он снимает фильм о режиссере по профессии, неудачнике по судьбе и невротике по складу характера, склонном к депрессии. Герой скрупулезно перетасовывает все кинематографические жанры, в которых можно было бы снять кино... и терпит за полчаса экранного времени сокрушительное фиаско. Черно-белый фрагмент в стиле Одзу, типовой азиатский ужастик с идиотским названием «Театр Но», псевдопоэтическая драма о слепом живописце, жесткий триллер о влюбленном якудзе, самурайский эпос — смехотворное зрелище. «Банзай, режиссер!» — не кино, а воплощенная негация.

Это еще куда ни шло: публика любит, когда ее развлекают, пусть пародийный скетч и редко бывает произведением искусства. Но вдруг герой совершает свой выбор в пользу эксцентрической научно-фантастической комедии. Вот ее смотреть уже решительно невыносимо. Кино — о двух школьницах (как выясняется, одна из них — актрисе далеко за сорок — является по сюжету матерью второй) и маньяке, решившем покорить мир. Ясное дело, воспрепятствовать злодею и прельстить мнимых красавиц должен господин Китано — так зовут главного героя, роль которого постановщик поручил себе самому. Правда, ни сверхъестественных способностей, ни элементарной отваги ему свыше не дано, поэтому он все время садится в лужу. От позора спасает лишь альтер эго, которое Китано таскает за собой повсюду под мышкой: надувной болван, автосублимация, воплощенный симулякр. Этот эрзац-Китано услужливо подменяет героя в любой сомнительной ситуации — когда надо драться с сильнейшим противником, переживать позор супружеской измены, спасать Вселенную. Или проходить сканирование головного мозга, с которого фильм начинается, а результаты теста — в последних кадрах: «Не покидайте зал, оставайтесь с нами до конца». Эта сцена, надо думать, и стала отправной точкой для чьей-то гипотезы о ментальной болезни реального Такэси Китано.

Ну да, возраст уже не детский — за шестьдесят. Однако Китано пришел в режиссуру после сорока и на пенсию пока не торопится. «Такэсиз» и «Банзай, режиссер!» знаменуют не старение, но зрелость; это первые свидетельства саморефлексии, облеченной в форму «дурацкого» фильма. Набрав определенное количество стилевых и сюжетных шаблонов, которые можно тасовать до бесконечности, Китано ужаснулся — и высмеял их все разом в нигилистическом альманахе № 2. Предыдущий выпуск, «Такэсиз», расправлялся со стандартами актерских амплуа. Радикальное промывание мозгов, наподобие промывания желудка. Скорее декларация кризиса, чем кризис как таковой; иначе автор воспроизводил бы клише, а не глумился над ними.

Саморазрушительные акции такого рода Китано совершал на протяжении всей своей жизни. Первой из них стал немотивированный уход из института, поступление в который далось немалым трудом, ради карьеры клоуна. Придя работать на ТВ, Китано получил стандартный список запрещенных слов и выражений — и во время первого же эфира зачитал его с экрана. На волне успеха своего авторского телешоу внезапно снял перед камерой трусы — и был изгнан с телеканала... а потом тут же принят вновь, как только выяснилось, что, согласно рейтингам, более популярной персоны в японском шоу-бизнесе нет. Когда Китано допустили на европейские фестивали и уже были готовы признать в режиссере-неофите восходящую звезду артхауса, он сразу же поставил сверхидиотскую комедию «Снял кого-нибудь?», предвещавшую «Такэсиз» и «Банзай, режиссер!». И не была ли таким же «деструктивным актом» суицидальная авария, после которой Китано выжил чудом, навсегда заработал нервный тик и получил новый творческий импульс? После аварии началась карьера Китано-живописца, и далее — триумф в Венеции картины «Фейерверк». В своем тринадцатом фильме Китано постарался аннигилировать все то, за что его любят и ценят: не только гангстерские клише, оставленные им самим после «Брата якудзы», но и трогательные поэтические love stories а-ля «Куклы» и милые детские игры из «Кикудзиро». В слове «банзай» слышатся не победные фанфары, а отчаянный крик самурая за секунду до то-

го, как он вонзит себе в живот короткий меч. После этой символической смерти, надо думать, настанет очередное возрождение.

Психотерапевтический эффект дилогии очевиден, но он — не основной и не единственный. Китано жестко формулирует вечную проблему творческой самоидентификации, которую в тот или иной период карьеры решал для себя каждый большой режиссер. Однако он не кокетничает, как Феллини, Трюффо или Годар: его герой — не изящный усталый джентльмен на грани нервного срыва, а загнанный в тупик лузер, давно эту грань перешедший. За счет этого ситуация перестает быть частной «историей болезни» и приобретает вселенский масштаб. Как остаться автором в мире, которому авторы не нужны? Как соблазнить публику, воспитанную на шаблонах? Как остаться оригинальным, избежав самоповтора? Как выразить себя — и вместе с тем быть интересным кому-нибудь еще? Стоит бросить беглый взгляд на все значимые события кинематографа за последние лет десять и сомнения отпадут: точно те же вопросы время от времени ставит перед собой любой мало-мальски талантливый режиссер так называемого «авторского» кино.

На сканирование мозга герой укладывает куклу, и врач неодобрительно качает головой: «В следующий раз проходите обследование сами». Четкий сигнал: не стоит путать бедолагу режиссера из фильма с подлинным Китано. Недаром на груди героя фильма и его надувного двойника красуется надпись «K-crew» — они прилежно работают на автора и все же ему не равны. Как бы ни была схожа маска с лицом, она остается суррогатом. А самая значимая деталь этой маски — очки, которые Китано до сих пор не надевал ни в одном фильме, даже в том, где играл слепца. Будто впервые он пристально вглядывается... Во что? Видимо, в давнего собеседника — своего зрителя.

Между «Такэсиз» и «Банзай, режиссер!» Китано снял еще один фильм, принятый куда более восторженно, — ведь длился он всего три минуты. Короткометражка из коллективного проекта Каннского фестиваля «У каждого свое кино» называется «Один прекрасный день». Ее единственный герой — чумазый крестьянин, который приехал на велосипеде в старый полуразваленный кинотеатр, затерянный среди полей. Купив билет по тарифу «фермерский», он усаживается смотреть фильм Китано «Ребята возвращаются», но дело не ладится. Пленка то рвется, то загорается, время проходит в томительном ожидании. Так и не получив удовольствия, бедолага выходит из зала. На улице темнеет, велосипед куда-то пропал. «Извините, пожалуйста», — неуверенно кричит из своей будки киномеханик, сам Китано. Режиссер свое отработал. Теперь пусть помучается публика.

Вот над кем проводится опыт в фильме «Банзай, режиссер!». Практически по Маяковскому: «А если сегодня мне, грубому гунну, кривляться перед вами не захочется — и вот я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам». Китано здесь, бесспорно, поэт и даже футурист (кино-то о будущем), но никак не «бесценных слов транжир и мот». Несмотря на глумливый закадровый голос и обилие абсурдистских диалогов, «Банзай, режиссер!» более всех предыдущих работ Китано близок немому кино. Утомительные, бесконечные гэги, смысл которых теряется будто из-за того, что части перепутались местами, а поясняющие титры-склейки вовсе потерялись. Неразбериха на экране тщательно организована во имя единственной цели — освободить язык от всех шаблонов. Пусть в результате останется только тарабарщина, «простая, как мычание».

Детские воспоминания о жестоком и пьющем отце, о школьных занятиях под уличным фонарем — дома экономили электричество? Повторим, укрупним, доведем до бредовой детализации, отбросим как лишнее. Культурный багаж? К черту его — любая попытка сымитировать Одзу или Нарусэ сегодня обречена на комичный провал. Мода? Ни в коем случае: с тех пор как Голливуд взялся за кайдан, японцу лучше идти другой дорогой. Да и вообще, низкий жанр — игра на экзотике: Китано позволил себе шпильку на тему вестернизации японского кино, перевезя своего героя секунд на тридцать во Францию — под сень Триумфальной арки, и над европейцами, жаж-

дущими «подлинной Азии». В этом качестве он предлагает псевдоидиллические картины деревенской жизни и аляповатые приключения стареющего ниндзя.

Любая устойчивая система гибельна, даже если речь идет о межнациональном бренде восточных единоборств — герой фильма предстает экспертом-шарлатаном и в этой области; она-то и обеспечивает мгновенное перевоплощение живого человека в куклу-дублера, не способную ощущать боль. Кино — фальсификация, реальные страдания запрещены. Стареющий, близорукий, истощенный, усталый герой-импотент может спастись от изнурительного

«Банзай, режиссер!»

сизифова труда по развлечению публики единственным способом — выставив универсального каскадера-дуболома. У зрителя такой привилегии нет: ему остается выбор — покинуть зал, бормоча под нос проклятия, или досмотреть псевдокомедию во имя сомнительного финального катарсиса. Еще один Голем — робот в боксерских перчатках, воплощение тяжеловесного и жалкого кинематографа, — развалится, выпустив спрятанного внутри человека. Астероид, летевший все это время из Космоса к Земле, наконец-то закончит свой путь и уничтожит нашу планету. Невесомость вне координат кино, будь оно жанровое или авторское, — это нелегкое испытание. Самоубийственная свобода наконец-то наступит, но где-то за пределами завершившихся титров. На экране ее не достичь. Стоит ли удивляться, что фильм по ходу просмотра перестал быть смешным?

Вселенский взрыв и есть диагноз: оказалось, сознание Китано занимала кинокамера, но и та распалась на атомы. «Ваш мозг разрушен», — констатирует врач. Но больной жив-здоров, отчаиваться рано. Может, и фильм он сделал с единственной целью — доказать себе самому и окружающим, что кино надо делать (и воспринимать!) не мозгом, а каким-то другим органом. В давние времена это называли вдохновением, и в нем Китано — кто бы что ни говорил — по-прежнему знает толк. Доказательства? После освистанного фильма он готовит продолжение, третью часть «трилогии разрушения». Автор клянется, что она будет более созидательной.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Иракский нуар

Брайан Де Пальма год назад открывал Венецианский фестиваль криминально-эротическим триллером «Черная орхидея» с участием Джоша Хартнетта и Скарлетт Йоханссон, надо признать, не лучшим своим произведением. Тогда много говорили о застое в творчестве мастера классического нуара и о том, зачем, собственно, современному режиссеру бесконечно изнурять себя давно отыгранной жанровой формой. Сам Де Пальма говорил, что Голливуд не дает ему возможности делать то, что он хочет. Что скандальный криминально-эротический сюжет (речь шла об убийстве старлетки Элизабет Шорт) — единственный для него способ сделать кино в рамках студийной системы, не поступаясь авторским началом.

И вот теперь он привез в Венецию новый фильм, разительно непохожий на предыдущий. Картина называется «Отредактировано», в ней нет ни звезд, ни гламура (хотя бы и криминального), а вместо уголовной экзотики — панорама повседневных ужасов иракской войны, представленных в форме военных видеодневников ее участников в жанре mocumentary (псевдодокументальном). Сюжетный повод — изнасилование американскими солдатами пятнадцатилетней девочки в городе Самарра — становится отправной точкой для того, чтобы показать деморализацию оккупационной армии.

Название фильма — «Отредактировано» — отыгрывается главным образом в его вступительной части, где показано, как ручка цензора вымарывает запретные слова из какого-то текста: это образ медийной манипуляции на войне. Однако в самом фильме речь идет не о профессиональной, а о частной видеосъемке: ее производит солдат по имени Энд-

«Отредактировано» ***(Redacted)***

Автор сценария, режиссер **Брайан Де Пальма**
Оператор **Джонатон Клифф**
Художник **Филлип Баркер**
Звукорежиссер **Пола Фейрфилд**
В ролях: **Патрик Кэрролл, Роб Девани, Иззи Диас, Ти Джонс, Кел О'Нейл, Дэниел Стюарт Шерман, Майк Фигероа**
HDNet Films, The Film Farm
США
2007

жел Салазар (Иззи Диас) для любительского фильма «Не говори мне неправду», которым он хочет проложить себе дорогу в киношколу. Мы знакомимся с сослуживцами Салазара, в частности, с еще двумя интеллигентами — совестливым Маккоем (Роб Девани) и философичным Гейбом Бликсом (Кел О'Нейл), читающим книгу «Свидание в Самарре» — знаменитую притчу о человеке, который хотел избежать смерти и бежал в Самарру, где Смерть как раз-таки назначила ему встречу.

Видеодневники Салазара дополняются записями камер слежения, хроникой, взятой у арабского телеканала, с американских и исламских веб-сайтов и из французского документального фильма. Мы становимся свидетелями драмы у блокпоста, когда два солдата-расиста открывают огонь по иракской машине с беременной женщиной, которая умирает от ран. Вторая кульминационная сцена — зачистка одного из домов в округе, в ходе которой насилуют девочку, а потом расстреливают ее вместе с ее семьей.

Не только тематически, но и по манере исполнения новый фильм знаменитого режиссера резко отличается от предыдущих. Сравните вылизанный, тошнотворно эстетский стиль «Черной орхидеи» с тоже достаточно изысканной, но на вид небрежной игрой разных форматов и техник. Картина целиком снята на HD — цифровой формат High Definition. При этом зритель то и дело оказывается «между» — между «реальностью» армейских будней, которую фиксирует дрожащая камера, работающая под «Догму», и «второй реальностью» видеодневников, где открывается спрятанное и потаенное. И та, и другая должны быть помещены в кавычки, поскольку обе выдают себя за документ, а на самом деле являются фикцией первой либо второй степени. Кстати, натура для съемок была найдена не в опасном Ираке, а в соседней Иордании.

Только к концу фильма понимаешь, что его жанр не так уж далек от нуара, а тема иракских ужасов монтируется со сквозным для творчества Де Пальмы мотивом вездесущего мирового зла, в каком-то смысле даже религиозным. Отталкиваясь от публицистики, режиссер снимает ее налет, используя современные технические средства: видео- и компьютерным изображением он остраняет реальность войны и вместе с тем заставляет прочувствовать ее даже острее, чем в нормальном сюжетно-актерском кино.

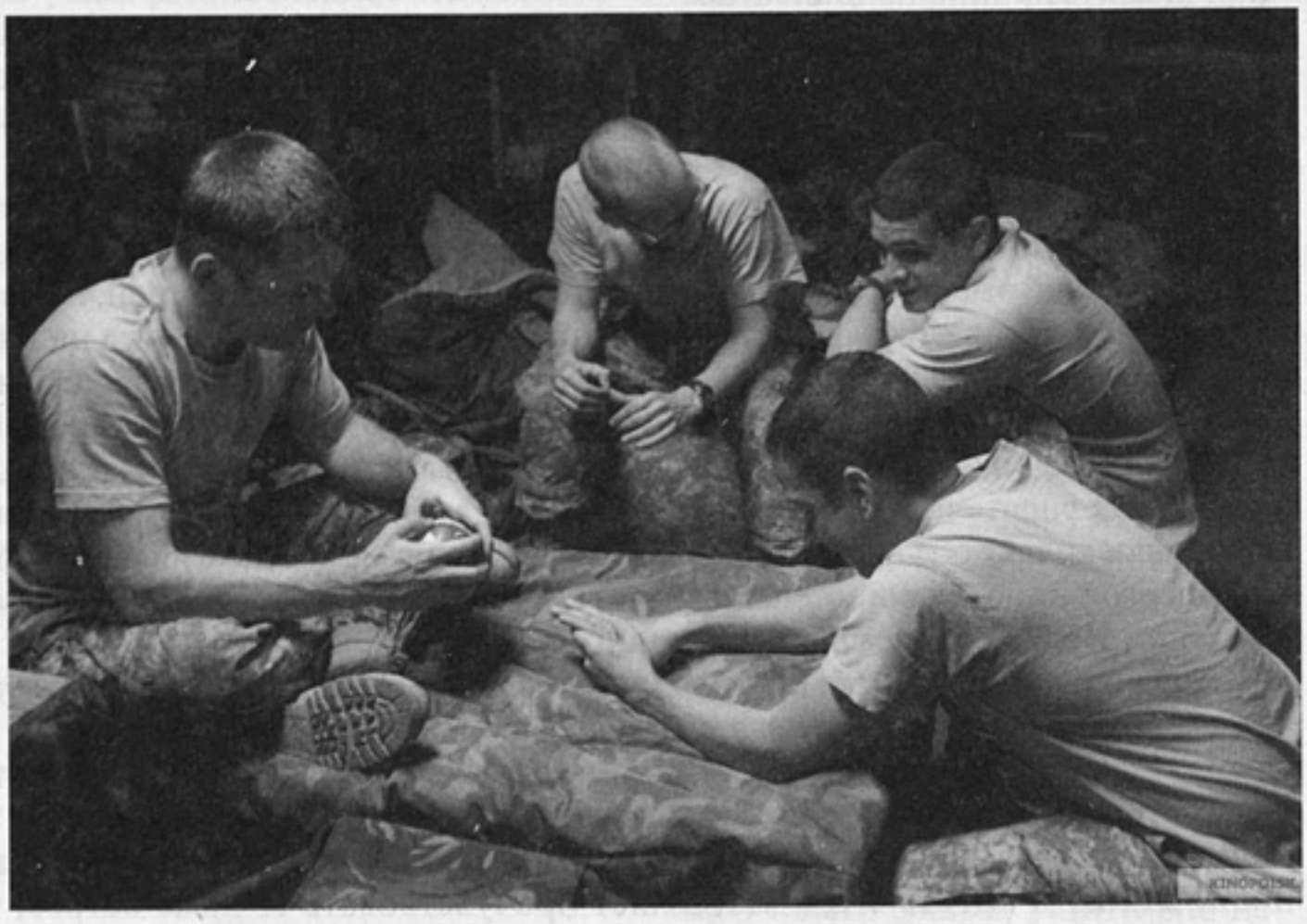
Фильм Де Пальмы получил в Венеции «Серебряного медведя» за режиссуру, а это значит — за художественное мастерство и стилевую виртуозность, а не только за актуальность предмета. Косвенным подтверждением стало то, что другой фильм на сходную тему остался без призов. Любопытно, что эти картины показали одну за другой, словно на фестивале был объявлен «день Ирака». Еще более удивительно, что оскароносец Пол Хаггис, режиссер фильма «В долине Эла», использовал в качестве лейтмотива компьютерные видеописьма, которые получает герой Томми Ли Джонса. Это закоренелый патриот, ветеран вьетнамской войны, чей сын, вернувшийся из Ирака и служивший в той же Самарре, пропадает при невыясненных обстоятельствах, а потом оказывается, что его изуверски убили.

Жену ветерана играет Сьюзен Сарандон, ее героиня буквально не просыхает от слез в течение всей картины. Раз звезда, известная своими радикальными взглядами и в то же время неувядающим сексапилом, согласилась на второплановую и совсем не выигрышную роль «старушки», ясно, что фильм можно рассматривать как прогрессивную политическую акцию. Присоединилась к ней и Шарлиз Терон в феминистской роли женщины-детектива, пытающейся распутать преступление, а заодно самоутвердиться в агрессивном мужском мире своих коллег и начальников. Пронизанный, как и у Де Пальмы, мифологическими аллюзиями (библейский эпизод противостояния Давида и Голиафа в долине Эла), этот мрачный фильм, тоже с оттенком нуара, несет явно антивоенный месседж.

Роль Томми Ли Джонса, по общему мнению, была одной из самых сильных на фестивале, но жюри не наградило ни актера, ни картину Хаггиса в целом, отдав предпочтение опусу Де Пальмы. Очевидно, «В долине Эла» оттолкнула жюри жестким голливудским сценарием, в рамки которого и военные письма из

Ирака, и даже феминистская тема вписываются несколько натужно. В то время как у Де Пальмы хаотичная, словно бы самораспадающаяся форма адекватна содержанию.

А всего через несколько дней после окончания Венецианского фестиваля в Сан-Себастьяне показали британскую ленту «Битва за Хадиту» Ника Брумфилда, также анализирующую иракский синдром. И эта картина была отмечена одним из важных призов, что говорит об иракском тренде как едва ли не самом характерном для кинематографического сезона. Можно даже провести параллель с серией разоблачительных фильмов 70—80-х годов на те-



му Вьетнама — от «Возвращения домой» Хэла Эшби до «Апокалипсиса сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы. Опять накатывает новая волна интереса к этим картинам и их персонажам — в частности, к фигуре Джейн Фонды, ставшей символом антивоенного настроя левого Голливуда.

Картина Де Пальмы, однако, не просто слепо следует модному поветрию, а связывает традицию и сегодняшний день. Ведь это не первое обращение режиссера к теме военных ужасов. Снятый им в 1989 году фильм «Война» («Жертвы войны») рассматривал похожие ситуации и персонажей. В основу был положен реальный случай: взвод патрульной службы похитил из деревни вьетнамскую девушку, которая была изнасилована и убита. Только один из солдат взвода отказался участвовать в преступлении и инициировал судебный процесс против своих товарищей по оружию. Как видим, история повторяется — и кинематограф следует за ней.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

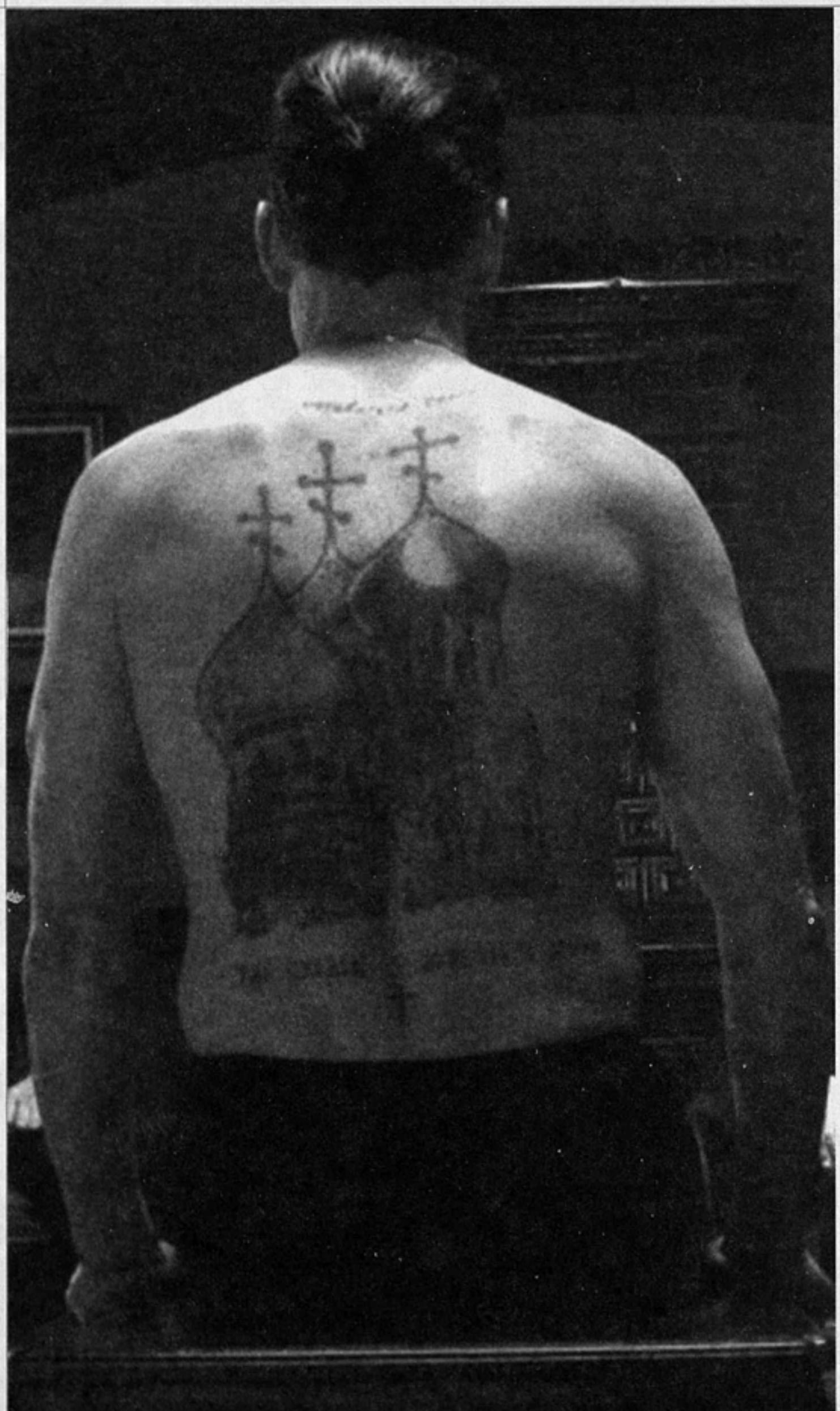
Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 151-6751. Факс (495) 151-0272. E-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

КОММЕНТАРИИ



«Восточные обещания» («Порок на экспорт»), режиссер Дэвид Кроненберг

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Голый русский

Трилогия Тома Стоппарда о русских либералах и фильм Дэвида Кроненберга о русских бандитах будто нарочно сошлись в одном времени и пространстве: премьеру элегантных пьес титулованного британца достраивали в Российском молодежном театре как раз в ту неделю, когда на московские экраны вывалился произведенный культовым канадцем «Порок на экспорт». Оставив русский перевод названия на совести прокатчиков, заметим, что в оригинале все созвучно: «Восточные обещания» (Eastern Promises) и «Берег утопии». Явная рифма.

И столь же четкое указание на разные этажи соблазна: Кроненберг привычно занят мраком и плотью, Стоппард — простором идей. Британца интересует светлая русская голова, в которой роятся мысли об общественном благе и справедливом мироустройстве. Канадца — темное и заскорузлое русское тело, мясная избушка, банька с пауками.

Для порядка — сюжетные ориентиры. «Берег утопии» — виртуозный драматургический слалом на изгибах истории русской общественной мысли. Время действия — с 1833 по 1868 год, география — от Тверской губернии до Лондона, персонажей — больше семи десятков. На первом плане Герцен и Огарев, Белинский и Тургенев, Бакунин и Станкевич, в массовке кого только нет — от Аксакова до Маркса. Исторический фон — европейские революции, частный — семейные драмы и любовные треугольники. Жанровый диапазон — от чеховских стилизаций до литературных анекдотов. Фигуры из школьных учебников спорят о немецкой философии и путях развития России, успевая, впрочем, поговорить и о сексе. Читается влет.

Действие «Восточных обещаний» разворачивается в Лондоне через полтора века после того, как Герцен издавал там свой «Колокол»: акушерка Анна с русскими корнями и мотоциклом «Урал» (Наоми Уоттс) опрометчиво заглядывает в мрачный мир русской мафии. «Крестный отец» здешней диаспоры Семен (немецкий актер Армин Мюллер-Шталь) контролирует импорт живого секс-товара из Восточной Европы. У Семена есть сын Кирилл (Венсан Кассель) и шофер Николай (Вигго Мортенсен) — собственно, главный герой.

Вообще-то сценаристу «Восточных обещаний» Стивену Найту все едино — что русские, что турки. Просто надо же как-то разнообразить колорит лондонского дна, откуда он выуживает свои истории. В предыдущем опусе Найта «Грязные прелести» (с названиями писатель явно не парится) речь шла о торговле человеческими органами, трепетная Одри Тоту играла турчанку, и зрители всю дорогу обмирали от страха, что у нее вот-вот вырежут почку. С точки зрения сценария, «Восточные обещания» вряд ли оригинальней. Подкожная жуть этого фильма не в картонных ужасах сюжета, а в чистой визуальности — анатомически бесстрастной режиссуре Дэвида Кроненберга и игре Вигго Мор-

тенсена, чей герой невозмутимо проходит путь от шофера и «чистильщика» до нового «крестного отца» русской мафии.

Но было бы глупо городить этот текст, если бы трилогию Стоппарда и фильм Кроненберга объединяли только русские имена и взгляд из Лондона.

«Для мира мы лишь наглядный пример того, чего следует избегать», — сокрушается у Стоппарда Белинский, мечтая, чтобы литература смогла «заменить, собственно, превратиться в Россию»: «Когда при слове «Россия» все будут думать о великих писателях и практически ни о чем больше, вот тогда дело будет сделано». Что ж, оно сделано: при слове «Россия» образованные жители прочих государств думают о великом писателе Достоевском и обращаются к нему немедленно, как только хотят предъявить наглядный пример того, чего следует избегать.

Беспечный француз Кассель делает это грубовато и откровенно. Его персонаж — непутевый сын «крестного отца», алкоголик, отморозок и дебошир, не чуждый, однако, понятий о стыде и совести, готовый рвать на груди рубаху и размазывать пьяные слезы, — почти пародия на Митю Карамазова.

Другое дело Мортенсен — как все лучшие голливудские актеры, верный адепт системы Станиславского. Вот кто погрузился в материал с головой, вживаясь в роль слуги, которому предстоит стать хозяином. Инкогнито ездил на Урал, колеся по деревням на арендованной машине: слушал русский язык, изучал русский психотип в естественной среде обитания. Проштудировал смыслообразующую для фильма спецлитературу по тюремным татуировкам.

А еще вдумчиво читал «Бесов». Даром, что ли, его героя в фильме зовут Николаем — как Ставрогина?

Стоппард, строго соблюдающий границы литературной игры, деликатно тормозит перед Достоевским, словно признавая, что дальше дороги нет: герои сэра Тома живут в мире, уже вывихнутом, но еще не напрочь скособоченном иррациональностью. Она лишь маячит поблизости, рядясь не то в маскарадные, не то в привычные кэрролловские обличья: таков мелькающий на страницах «Берега утопии» двухметровый Рыжий Кот. «Что не так на картине?», — твердит Герцен. Где надо вправить? Но верит, понятно, больше в слово, чем в дело.

Идущие следом, те, кто решительно возьмется вправлять и раскурочат все до основания, Стоппарда интересуют куда меньше. Возможно, он просто испытывает к ним брезгливость, вполне понятную. В любом случае, упыри — не его специфика.

Тут в разговор о русских как раз и вступает Кроненберг. Перелистывает Достоевского, неторопливо натягивает белые перчатки, внимательно осматривает объект вивисекции. Особо чувствительных просит отвернуться. Так в одной из первых сцен «Восточных обещаний» Николай (Мортенсен) предупреждает Кирилла (Кассель), что сейчас будет не самое приятное зрелище, и берет в руки кусачки, чтобы оттяпать пальцы лежащему перед ними трупу.

С героем самого Мортенсена режиссер обходится аккуратнее, но метод похож. Ледяное спокойствие патологоанатома, анализирующего механизм очередной мутации. На русском бандите Кроненберг проводит привычный опыт: выводит психофизику наружу, оценивая необратимость изменений по внешним приметам. На сей раз это тюремные татуировки, которыми актер покрыт с ног до головы, — такие же знаки иной природы, как шрамы в «Автокатастрофе» или прорастающая на спине инсектоидная щетина в «Мухе», давнем и самом известном кроненберговском «шедевре отвращения». Неизвестно еще, кстати, что эффектней и страшнее: щетина, обезобразившая тело Джеффа Голдблума, или церкви и звезды, покрывающие кожу Вигго Мортенсена, — мутация, выскобленная не из фантазий, а прямиком из реальности и сообщающая кое-что о сущностных свойствах мира, из которого пришел герой.

Легко сказать «мутация», но важнее задать следующий вопрос: каков ее результат, какова природа существа после того, как процесс завершен? Финал «Восточных обещаний» — герой Мортенсена, одиноко пьющий водку за столиком, где прежде сиживал его могущественный предшественник, — предлагает обманчивое сравнение с «Крестным отцом» Копполы. Но различие важнее сходства. Персонаж Аль Пачино оставался в границах человеческого, объяснимого, психологически мотивированного. Протагонист Кроненберга, превращаясь из

криминального подмастерья в короля русской мафии, за эти границы вышел: после детально показанной «коронации» с ритуальным нанесением на его тело татуировок «вора в законе» он физиологически инаков — сверхчеловек, обладающий притяжением магнита и неуязвимостью Терминатора (мощнейшая сцена фильма — драка в бане: голый Мортенсен против двух вооруженных громил).

Как все мутанты Кроненберга, герой «Восточных обещаний» вызывает разом страх и сострадание, но есть и кое-что еще. Никогда прежде канадский режиссер не подбирался так близко к природе власти. Тайной ли, явной, законной или нет, — совершенно не важно. В персонаже Мортенсена все это принципиально смешано: он коронованный «вор в законе», новый «крестный отец» — и при этом агент российских спецслужб. Никаких политических намеков — Кроненберга занимает чистая физиология, а с этой точки зрения между бандитом и чекистом разницы нет: оба — за гранью нормы. Все позволено. Милосердие вовсе не исключается, но это милосердие высшего существа: персонаж Мортенсена не равен приземленной, обыденной героине Наоми Уотс. В сущности, он снисходит, как справедливое божество, чтобы спасти ее и младенца, вокруг которого выстроена чисто внешняя сюжетная интрига. Даже в самые мелодраматические моменты лицо Мортенсена не меняется. Он не бесчувствен, но предельно сосредоточен на переживании собственной метаморфозы.

Итак, чем же он стал? Очевидно, что не просто высшим чином в криминальной иерархии. Перед нами монстр из зазеркалья тюрем и служебных коридоров — мира, который кажется порождением вывихнутого подсознания, но реален и может разверзнуться рядом в любую секунду. Этим миром, как штамповочным станком, и отформовано тело героя — образцовый инструмент власти и насилия, помеченный всеми необходимыми клеймами качества: известно ведь, что по тюремным татуировкам, как по личному делу на Лубянке, можно прочесть всю историю жизни их обладателя.

Ужас картины Кроненберга в ощущении, что сегодня это и есть русская идея — тело, а не слово, как мечтает в трилогии Стоппарда Белинский. Различение «своих» и «чужих» происходит на уровне психофизиологии, а не идеологии, которую можно менять, как носки. Свой круг: важно не то, что ты говоришь, а то, из чего ты сделан. Не новая, впрочем, идея: «дерево, из которого сделаны короли». Не важно, какие. То же самое и с рабами, за освобождение которых ломали перья исторические персонажи, описанные Стоппардом, не беря в расчет кастовое, в сущности, сознание своего народа.

Иначе говоря, в «Восточных обещаниях» мы обнаруживаем не шарж, а скорее, другой берег утопии. Недаром это парафраз достоевских «Бесов», из которого как будто специально вычтена «литература»: сценарий среднего качества несет чисто технические функции. Литература слишком долго заменяла Россию, о чем Владимир Сорокин десять лет назад написал изящную и трагическую пьесу Dostoevsky-trip, сюжет которой — сбывшаяся греза Белинского: литература — совершенный наркотик, съел таблетку — и ты в великом русском романе. Пьеса, как понятно теперь, четко зафиксировала конец литературоцентризма в России. Мы дошли до точки: оказалось, что Достоевский в чистом виде смертелен, всё, стоп, дальше хода нет. Началась другая эпоха, и, как ни странно, вслед за Сорокиным ее суть нащупал вроде бы космически далекий от нас Кроненберг, найдя русскому телу достойное место в своей знаменитой кунсткамере рядом с человеком-мухой и человеком-видеомагнитофоном.

И абсолютно логично, что это тело выглядит именно так: в стране, где каждый ребенок знает песню про Владимирский централ, жаргон менеджеров смахивает на лагерный («наклонить/нагнуть клиента»), а президент обещает замочить кого-то в сортире, татуированный мутант Кроненберга даже не кажется метафорой.

А Тома Стоппарда мы почитаем для утешения. Он всматривается в туман на дальнем берегу и видит в нем просветы. Там стоят, как живые, красивые люди в светлых одеждах, и так хорошо угадывать в них русские лица.

За тонированными стеклами черных «Мерседесов» лиц не разглядеть, да и не нужно — с лица здесь воды не пить. По Кроненбергу, узнать что-то о русском человеке можно только в бане.

Тюремные чернила въедаются в плоть. Умом не понять. Почувствовать кожей.

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

«Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный...»

История России так называемого императорского или Петербургского периода и доныне предстает перед нами как история войн, ознаменованных блистательными победами русского оружия и неуклонным расширением и округлением имперских границ. И хотя к началу XXI столетия большая часть территорий, приобретенных империей в результате многочисленных победоносных войн XVIII и XIX веков, Российской Федерацией утрачена, историческая память о былых победах сохранилась. Гордясь достославными сухопутными и морскими победами, мы не всегда задаем вопрос, который впервые задали себе участники Отечественной войны 1812 года и Заграничных походов 1813, 1814 и 1815 годов. Победители, с оружием в руках дошедшие от Москвы до Парижа, своими глазами увидели, что они живут хуже побежденных. И тогда они спросили самих себя: почему такое возможно?

Вот как декабрист Александр Бестужев-Марлинский написал об этом императору Николаю I в письме из Петропавловской крепости: «Еще война длилась, когда ратники, возвратясь в домы, первые разнесли ропот в классе народа. «Мы проливали кровь, — говорили они, — а нас опять заставляют потеть на барщине. Мы избавили родину от тирана, нас опять тиранят господа». Войска от генералов до солдат, пришедши назад, только и толковали: «Как хорошо в чужих землях». Сравнение со своими естественно произвело вопрос: почему же не так у нас?» Принимавшие участие в боевых действиях ополченцы из числа крепостных крестьян полагали, что после победы им самим и их семьям будет дарована свобода от крепостной неволи. И хотя этого, как известно, не произошло, невыгодное для России сравнение жизни победителей и побежденных прочно укоренилось в сознании крепостных. В отчете III Отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии за 1827 год о крепостных было сказано: «Среди этого класса встречается гораздо больше рассуждающих голов, чем это можно было предположить с первого взгляда. [...] Они хорошо знают, что во всей России только народ-победитель, русские крестьяне, находятся в состоянии рабства; все остальные: финны, татары, эсты, латыши, мордва, чуваши и т.д. — свободны. [...] В начале каждого нового царствования мы видим бунты, потому что народные страсти не довольствуются желаниями и надеждами. Так как из этого сословия мы вербуем своих солдат, оно, пожалуй, заслуживает особого внимания со стороны правительства». Впрочем, последняя фраза была излишней. Со времен императрицы Екатерины II все российские монархи без исключения не оставляли крестьянский вопрос своим вниманием, однако лишь в 1861 году Александр II решился на отмену крепостного права. Если даже верховная власть задумывалась над

необходимостью покончить с крепостничеством, почему же крестьянский вопрос имел почти что вековую историю?

Российская империя была страной крестьянской: в конце царствования императрицы Екатерины II городское население страны составляло всего-навсего 4,1 процента, а к началу царствования императора Александра II увеличилось до 7,8 процента. Поэтому крестьянский вопрос затрагивал интересы всех сословий империи без исключения. Не только сами монархи, но и их благомыслящие подданные прекрасно понимали, что поспешное решение этого вопроса вместо достижения всеобщего блага приведет к большой беде: разгулу своеволия и распаду государства. Суть этих обоснованных опасений очень точно и четко была сформулирована чиновниками III Отделения — тайной политической полиции — в «Обозрении расположения умов и различных частей государственного управления в 1834 году»: «...Крестьянин наш не имеет точного понятия о свободе и волю смешивает с своевольством. А потому сколько с одной стороны признается необходимым, дабы правительство исподволь приближалось к цели освобождения крестьян из крепостного владения, столько с другой — все уверены, что всякая неосторожная, слишком поспешная в сем деле мера должна иметь вредные последствия для общественного спокойствия». Именно сознательное стремление правительства избежать кровавых крестьянских волнений и новой пугачевщины, а также хорошо осознанное желание любой ценой сохранить общественное спокойствие — все это десятилетиями обусловливало неспешность действий верховной власти. Однако если политический аспект этой наболевшей проблемы был отлично уяснен монархами и их подданными, то ее экономический аспект практически никем не осознавался. Экономический образ мышления не был присущ ни российским монархам, ни благородному сословию Российской империи. В течение почти всего Петербургского периода истории России умнейшие люди своего времени, прекрасно постигавшие происходившие на их глазах процессы и явления, не задумывались над экономическим смыслом сущего.

Михаил Александрович Дмитриев (1796—1866) родился в обеспеченной и культурной дворянской семье. Его родной дядя Иван Иванович был известным поэтом и министром юстиции. Сам Михаил Дмитриев окончил Московский университет, писал стихи и критические статьи, занимался поэтическими переводами, хотя выше уровня литератора второго ряда так и не сумел подняться. Он одно время принадлежал к числу московских «архивных юношей» и, последовательно поднимаясь по ступеням служебной лестницы, дослужился до генеральского чина действительного статского советника и придворного звания камергера. Племянник министра уже сделал вполне достойную, хотя и не блестящую карьеру, когда после тридцати пяти лет беспорочной службы, как гром среди ясного неба, последовала отставка без пенсии. Министр юстиции граф Виктор Панин жестоко расправился с чиновником, который отличался независимым поведением. Обер-прокурор 7-го московского департамента Сената Дмитриев был нелицеприятным блюстителем законов и не скрывал своего отвращения к жандармам. Он был человеком умным, не лишенным способностей и благородным. Прекрасное образование и многолетняя привычка к кабинетной работе не позволили Михаилу Александровичу впасть в отчаяние. Он здраво взглянул на ситуацию и нашел единственно возможный выход из нее. Человек, более трети века поглощенный интересами службы, гордившийся своими честно заработанными чинами и знаками отличия, живший на государево жалованье, силою вещей был вынужден стать «помещиком поневоле».

Просвещенный городской житель сознательно покинул Москву и отправился в свое небольшое родовое имение — село Богородское Сызранского уезда Симбирской губернии. Если бы Дмитриев не сделал этот решительный шаг и остался жить в Москве частным человеком, то неизбежно бы разорился. Ведь бывший чиновник не получал ни жалованья, ни пенсии и быстро прожил бы остатки своего небольшого состояния. Именно так и произошло с его великим современником и другом Петром Яковлевичем Чаадаевым. Чтобы избежать подобной перспективы, Дмитриев добровольно заточил себя в отдаленной глуши и деятельно начал обустраивать имение. Михаил Александрович счастливо

избежал столь естественного в его положении соблазна единым махом решительно изменить прежнюю систему хозяйствования. Он переборол в себе беса нетерпения и начал исподволь заниматься постепенными улучшениями: не стремился к перестройке основ, но старался вникать в малейшие частности. Например, внимательно изучив свое имение, новоявленный помещик увидел, что в нем явно недостает пахотной земли, но с избытком земли луговой, с лугов травы накашивалось гораздо больше, чем требовалось для хозяйственных нужд. Из-за нехватки пахотной земли часть крестьян находились на оброке, то есть ежегодно платили помещику фиксированный денежный сбор. Для того чтобы заработать оброчные деньги, эти крестьяне занимались отхожим промыслом: покидали свой дом и добывали деньги на стороне. Дмитриев распорядился обратить обширный луг в пашню и, сократив число оброчных крестьян, увеличил барскую запашку.

Мы не знаем, как отнеслись к этому сами крестьяне. Их голоса до нас не дошли, хотя сам помещик настаивал на том, что после этого преобразования крестьяне стали относиться к нему с бóльшим доверием. Одна эта мера без каких-либо дополнительных капитальных вложений сразу же увеличила доходность имения на одну пятую часть. Сменив шитый золотом камергерский мундир на овчинный полушубок, Михаил Александрович, не доверяя управляющему, взвалил на свои плечи бремя хозяйственных забот. «...Управителям всегда выгодно, чтобы господин не видал ясно!» Младший сын управителя, в тайне от помещика, продавал господский хлеб крестьянам, а деньги клал себе в карман — Дмитриев своей помещичьей властью сослал его в Сибирь.

Плуты управляющие были настоящим бичом всех помещичьих имений: от них одинаково страдали как крепостные крестьяне, так и сами помещики. Львиная доля господских доходов оседала в их карманах. Вспомним иронический эпилог пушкинской «Пиковой дамы»: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини». Стремясь избежать разорительных потерь, Михаил Александрович стал самолично надзирать за тем, как производятся все крестьянские работы. Первоначально это было вынужденной мерой, продиктованной стремлением увеличить доходность имения. Со временем Дмитриев стал находить в помещичьей деятельности поэтическое вдохновение и нравственное удовлетворение. Отставной чиновник неоднократно задумывался над своей судьбой: если бы его карьера развивалась успешно, то он никогда бы не переселился в деревню и не стал бы управлять своим имением. Хозяйство пришло бы в неминуемое запустение, из источника дохода превратившись в обременительную обузу. Не так ли обстояли дела у большинства его современников?

Благородное сословие Российской империи в погоне за чинами и орденами оставляло родовые дворянские гнезда без присмотра, имения приходили в упадок, крепостные крестьяне подвергались разорительным поборам со стороны алчных управителей, помещики теряли остатки своего состояния. «Наибольшая часть лучшего дворянства, служа в военной службе или в столицах, требующих роскоши, доверяют хозяйство наемникам, *которые обирают крестьян,* обманывают господ, и таким образом 9/10 имений в России расстроено и в закладе». У двери гроба отставной действительный статский советник и камергер полностью пересмотрел систему былых ценностей и сделал неутешительный вывод: «Нет, никогда честолюбие, никогда новый чин или знак отличия не доставляли мне такой чистой радости, как тень и зелень, произведенная моими трудами! Как жалею я теперь, что потратил так много времени на службу, и лучшей поры моей жизни!» Итак, Михаил Александрович Дмитриев, проживший в деревне почти двадцать лет, обустроил свое родовое имение, обеспечил себе достойную старость, разбил в усадьбе прекрасный парк, своими руками посадил сосновую рощу и успел увидеть, как посаженные им деревья стали большими.

Лишь обстоятельства непреодолимой силы могли заставить просвещенного человека взглянуть на окружающую действительность с принципиально иной точки зрения. Дворянину дóлжно служить престолу и отечеству пером или

шпагой. Таков был краеугольный камень системы ценностей благородного сословия, всячески поощряемой верховной властью. И хотя Россия была страной аграрной, сельским хозяйством в своих родовых имениях занимались исключительно неудачники и маргиналы. Верховная власть понимала ненормальность ситуации, чреватой грядущим обнищанием дворянства, но не решалась покуситься на освященную веками имперскую систему ценностей. Экономическая целесообразность никогда не была определяющей в этой системе. Успешное управление собственным имением трактовалось как частное дело помещика, но не как дело государственное. Социальный престиж не находившегося на государственной службе владельца обустроенного и доходного имения не шел ни в какое сравнение с престижем офицера или чиновника. Дворянин не мыслил своего существования без обретения чинов и орденов, а между тем даже самая успешная хозяйственная деятельность не могла способствовать обретению ни того, ни другого. Дворянство беднело и вырождалось, хозяйство страны приходило в упадок. Россия шла к неизбежной катастрофе. Всего этого можно было бы избежать, если бы обустройство своих родовых гнезд воспринималось властью и дворянством как достойная альтернатива государственной службе. Но из-за полного отсутствия экономического мышления — как у самодержавной власти, так и у дворянства — как важнейшей опоры трона этого не произошло, и альтернатива не была воплощена в жизнь.

Крепостное право развращало не только помещиков, но и крепостных.

Владельцы собственности могли делать долги, безответственно вести хозяйство, не особенно интересоваться доходами от имений, закладывая и перезакладывая их, — и все это без малейшей опаски *неминуемого краха*. Между безалаберным отношением к своему родовому достоянию и неотвратимым разорением существовала весьма протяженная временна́я дистанция. Этот изрядный временно́й лаг способствовал укоренению устойчивой иллюзии, что со временем все *образуется*. Крепостные же, приученные работать только из-под палки, были убеждены, что в неурожайный год барин обязан безвозмездно раздавать им хлеб из господских амбаров, и не мыслили своего существования без отеческого попечения собственного господина. В воспоминаниях Михаила Александровича Дмитриева есть колоритный рассказ о том, к какому неожиданному результату привела его попытка позаботиться о нуждающихся крестьянах. «Узнавши однажды, что у некоторых крестьян моих, семей двадцати, недостало хлеба, я велел раздать им из господских амбаров. На другое утро, проснувшись, увидел я у себя на дворе целую толпу мужиков, человек восемьдесят. Я вышел к ним на крыльцо и узнал, что все они пришли просить хлеба. На вопрос: «Разве и они нуждаются?» — они отвечали: «Нет! У нас еще есть; да коли тем дали, так за что ж и на не дать? Мы все равно ваши же мужики! Уж надо всем поровну!»

За столетнюю историю существования крестьянского вопроса в России у идеи отмены крепостного права были свои восторженные сторонники из числа дворян и были убежденные противники, принадлежавшие к тому же сословию. Водораздел между теми и другими нельзя провести ни по имущественному, ни по образовательному признаку. Сторонники отмены крепостничества рассуждали в категориях морали, апеллировали к духу времени и опыту европейских стран. Их оппоненты ссылались на историческую традицию, освященную авторитетом веков. Однако ни те, ни другие не представляли себе, как вести хозяйство без крепостных. В юности Александр Сергеевич Пушкин мог написать такие строки:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И Рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли, наконец, прекрасная заря?

В это время у Пушкина не было ни собственности, ни семьи. Пройдет без малого полтора десятилетия, и обремененный семейством зрелый муж станет рассуждать иначе: перестанет видеть в крепостном праве исключительно

абсолютное зло и начнет задумываться над теми последствиями, которыми может быть чревата его поспешная отмена. Не отрицая ужасов крепостничества и злоупотреблений помещиков своими правами, Пушкин будет вынужден признать очевидный факт: «Злоупотреблений везде много; уголовные дела везде ужасны». Владелец болдинских мужиков сравнит положение отечественного крепостного с положением английского фабричного работника и найдет, что имеющий собственность крепостной живет лучше, чем не имеющий собственности паупер. «В России нет человека, который бы не имел своего *собственного* жилища. Нищий, уходя скитаться по миру, оставляет свою избу. Этого нет в чужих краях. Иметь корову везде в Европе есть знак роскоши; у нас не иметь коровы есть знак ужасной бедности. [...] Благосостояние крестьян тесно связано с благосостоянием помещиков; это очевидно для всякого».

Но это были абстрактные рассуждения. Ни сам Александр Сергеевич, ни его отец Сергей Львович нисколько не радели о благоденствии своих крепостных и занимались хозяйством из рук вон плохо: даже точное количество земли в Михайловском им было неведомо. Полагали, что земли семьсот десятин, а на поверку оказалось без малого две тысячи. И лишь приезд зятя в Михайловское позволил установить истину. Самим владельцам было недосуг заглянуть в межевые книги и планы. Вот почему управляющие обкрадывали их без зазрения совести. Зять Пушкина Николай Павлищев, муж его сестры Ольги, с возмущением писал, что наемный управляющий «украл в 1835 году до 2500 рублей, да убытку сделал на столько же». Так, например, в приходно-расходных книгах управителя значилось, что от двадцати дойных коров за год было получено семь пудов масла. Зять посчитал это дерзким плутовством: хорошая корова давала в год один пуд масла. Тогда Павлищев предпринял то, что впоследствии станут называть «контрольным замером»: живя в Михайловском, он хозяйским глазом стал наблюдать за тем, как доят коров и сбивают масло, в итоге только за четыре недели от шестнадцати коров было сбито два пуда масла. Наемный управляющий не мог не красть. Владелец Михайловского Сергей Львович Пушкин нанял его всего-навсего за триста рублей в год жалованья и на двести шестьдесят рублей разных припасов, тогда как прожить в деревне с большим семейством меньше чем за тысячу рублей управитель не мог физически. Однако господ эта презренная проза не интересовала.

Безалаберность Сергея Львовича и Александра Сергеевича не была исключительной. Почти все живущие в столицах помещики хозяйничали не многим лучше, и было бы утопией полагать, что в один прекрасный день они приедут в деревню, вникнут в суть дела и, подобно Михаилу Александровичу Дмитриеву, займутся обустройством своих дворянских гнезд. Если бы помещики повсеместно начали радеть о том, чтобы вести рациональное хозяйство, отказались бы от расточительного потребления и львиную долю полученных от труда крепостных денег не изымали бы из имения, а вкладывали в него, то богатели бы и сами помещики, и их крестьяне. В этом случае грядущее освобождение крестьян могло обойтись не только без политических, но и без экономических потрясений.

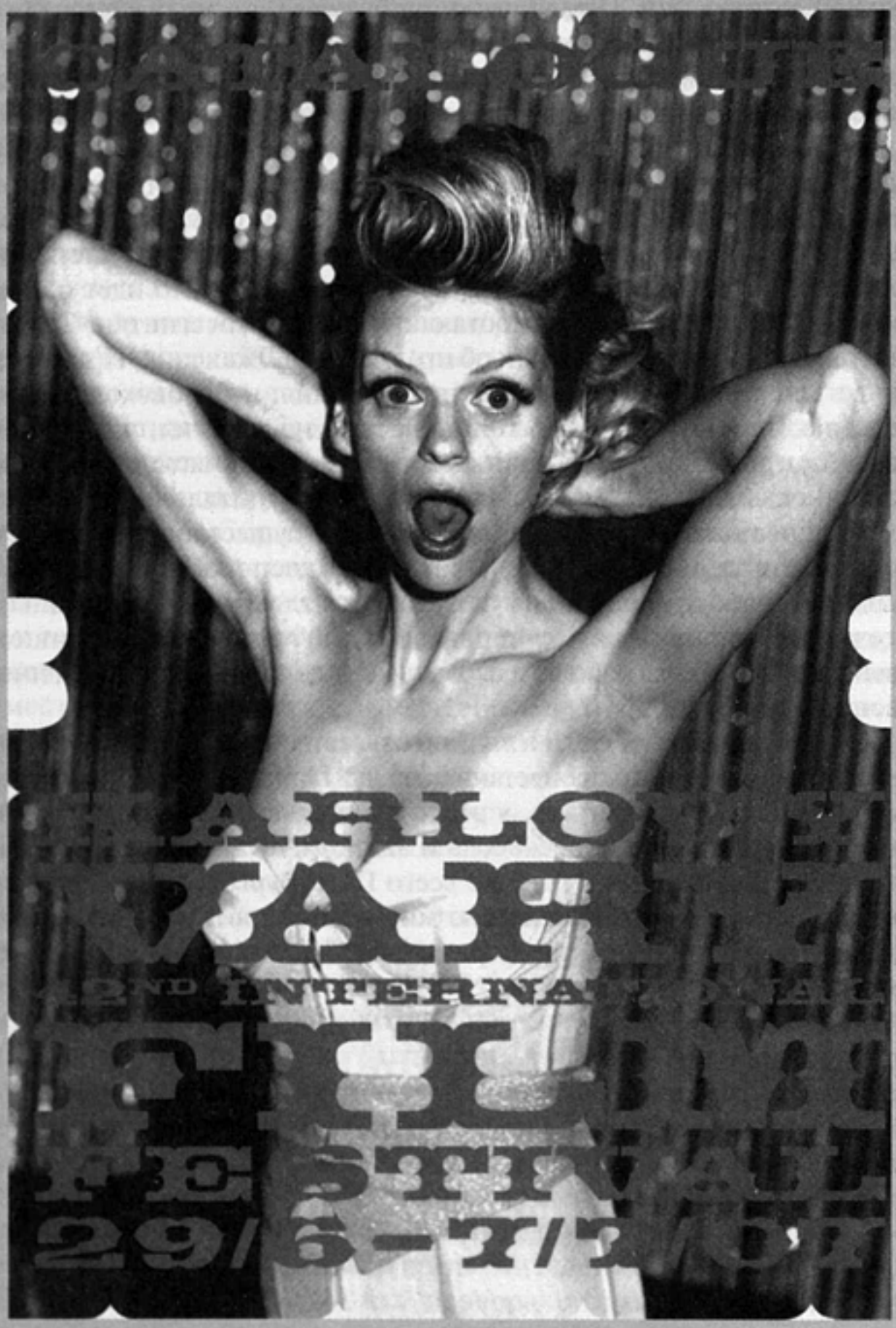
«Конечно: должны еще произойти великие перемены; но не до́лжно торопить времени и без того уже довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества...», — писал Пушкин. Но так могло быть лишь в идеале. Крепостное же право в России консервировало коллективную безответственность. Крепостники были убеждены, что земля является монопольной дворянской собственностью, нередко трактовали крепостного как вещь и не чувствовали своей ответственности перед грядущим. В 1847 году император Николай I, принимая депутацию дворян Смоленской губернии, с укоризной сказал: «...Земля, заслуженная нами, дворянами, или предками нашими, есть наша, дворянская. Заметьте, — продолжал он, — что я говорю с вами как первый дворянин в государстве, но крестьянин, находящийся ныне в крепостном состоянии, утвердившемся у нас почти не по праву, а обычаем через долгое время, не может считаться собственностью, а тем менее вещью».

Разумеется, любой здравомыслящий помещик понимал, что лучше передать детям обустроенное и не отягощенное долгами имение, чем заложенное и перезаложенное. Он мог заложить имение, чтобы расплатиться с долгами, но был не в состоянии взять кредит для обустройства имения. Помещики, отягощенные долгами, справедливо опасались, что в случае эмансипации крестьян у их бывших владельцев не будет достаточных оборотных средств, чтобы использовать наемный труд. Крепостные не мыслили себе освобождения без земли. И тех и других устрашало положение лишенного собственности паупера. Даже после того как в Европе началась промышленная революция и стал формироваться пролетариат — новый класс современных промышленных рабочих, не имеющих собственности и живущих за счет продажи своей рабочей силы, — инертность мышления россиян препятствовала безоговорочному принятию новой экономической реальности. Грядущая пролетаризация населения Российской империи внушала им неподдельный ужас. Они не усматривали в этом идеал, к которому нужно стремиться. Сравнивая безотрадное положение крепостных крестьян и европейских пролетариев, благомыслящие люди уповали на то, что со временем России предстоит отыскать свой единственный и неповторимый путь в истории и избежать свойственных Западу социальных потрясений. Они уповали на будущее, но не чувствовали своей ответственности перед ним.

Пушкин был современником промышленной революции на Западе, но ему не было дано познать ее отдаленные благодетельные последствия. Он видел исключительно ужасы пролетаризации населения и с брезгливостью смотрел на плутни капиталистов, жаждущих прибыли. «Прочтите жалобы английских фабричных работников: волоса встанут дыбом от ужаса. Сколько отвратительных истязаний, непонятных мучений! какое холодное варварство с одной стороны, с другой какая страшная бедность! Вы подумаете, что дело идет о строении фараоновых пирамид, о евреях, работающих под бичами египтян. Совсем нет: дело идет о сукнах г-на Смидта или об иголках г-на Джаксона. И заметьте, что все это есть не злоупотребления, не преступления, но происходит в строгих пределах закона». Величайший гений России не заметил, что извлечение прибыли сопряжено с ежедневным риском, следовательно, с личной ответственностью капиталиста за судьбу своего капитала и будущее своего дела. С ежедневным риском было сопряжено и существование пролетария: с опасностью потерять здоровье, утратить трудоспособность и даже стать инвалидом. Однако пролетарий не уповал ни на человеколюбие хозяина, ни на его отеческое попечение и с первых же шагов в качестве лишенного собственности наемного рабочего осознавал свою личную ответственность за собственную судьбу.

В экономической свободе и в личной ответственности и заключался залог грядущего экономического процветания Запада. При всех очевидных издержках и вопиющих злоупотреблениях, у этого пути развития была историческая перспектива. Политическая несвобода и экономическая безответственность, которые культивировались в течение всего Петербургского периода истории России, способствовали накоплению множества противоречий, устранить которые путем эволюционного развития было невозможно. Это был исторический тупик.

РАЗБОРЫ



ЕЛЕНА СТИШОВА

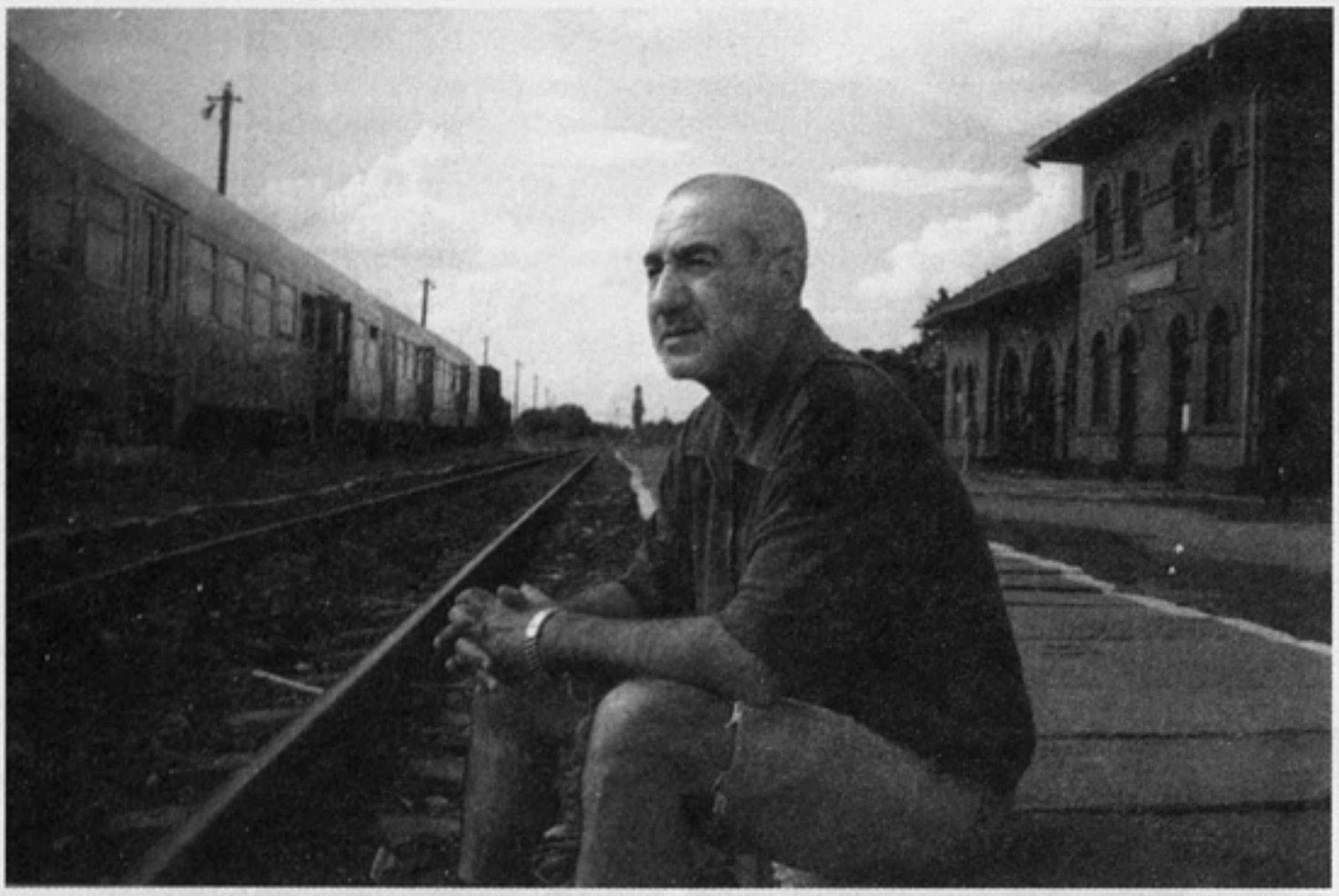
Частная жизнь

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2007

Президент большого жюри Карловарского МКФ Петер Барт, главный редактор журнала Variety, в интервью ежедневной фестивальной газете (кстати, отличной) отвесил фестивалю тонкий комплимент. Он заявил, что Карловы Вары выглядят много лучше, чем Канн. В этом вроде бы невинном сравнении мест обитания явно читался второй план — намек, что тщательно обустроенный карловарский фестиваль симпатичнее каннского монстра. Тем более — прибавлю от себя, — когда сливки последних каннской, берлинской и венецианской программ собраны в специальной секции «Открытые глаза» — новой в структуре КВФ. К тому же есть уверенность, что ты попадешь на интересный тебе просмотр — здесь не практикуется хитроумное ранжирование фестивальных баджей, принятое в том же Канне. И студенты, что съезжаются сюда со всей Европы, тоже имеют шанс занять плацкартные места на ступеньках кинозала. Чем активно пользуются: на подходе к залу ты всегда минуешь выгородку, в которой сидят готовые взять старт страждующие студенты.

Карловарский фестиваль, кажется, предельно расширяет круг зрения. Здесь можно увидеть фильмы-победители крупнейших конкурсов последнего года, фильмы-сенсации и фильмы, о которых говорят. И это, разумеется, сверх традиционных программ, собирающих свои коллекции буквально по всем континентам. Карловы Вары славятся искусством фестивального программирования, демократической, едва ли не домашней атмосферой, доступностью информации и ежедневной фестивальной статистикой, неукоснительно выкладываемой в пресс-центре с утра пораньше. В статистические рапортички не включаются фавориты фестиваля — это прерогатива многочисленных жюри. Однако и так было очевидно, что наибольший интерес прессы вызывали две румынские картины — обладательницы каннской «Пальмы»: «4 месяца, 3 недели и 2 дня» Кристиана Мунджу и «Калифорнийская мечта» дебютанта в полном метре Кристиана Немеску, трагически погибшего в автокатастрофе еще в процессе монтажа фильма. Отсюда второе название ленты — «Незаконченное». Но предположение, что у фильма мог бы быть иной финал, не меняет сути дела. «Калифорнийская мечта» содержательно и эстетически насыщена, это авторское кино, балансирующее на грани трагикомедии и реальной драмы, имеющей конкретное политическое измерение.

В мае 1999 года поезд НАТО, груженный радарной установкой, следует — в сопровождении американских солдат — через Румынию в район сербско-косовского конфликта. Командир — американский капитан — имеет предписание свободно следовать через Румынию, но никаких официальных бумаг у него нет. И попался-таки на пути начальник маленькой станции, лютый законник. Он остановил поезд, отогнал состав на запасной путь до выяснения



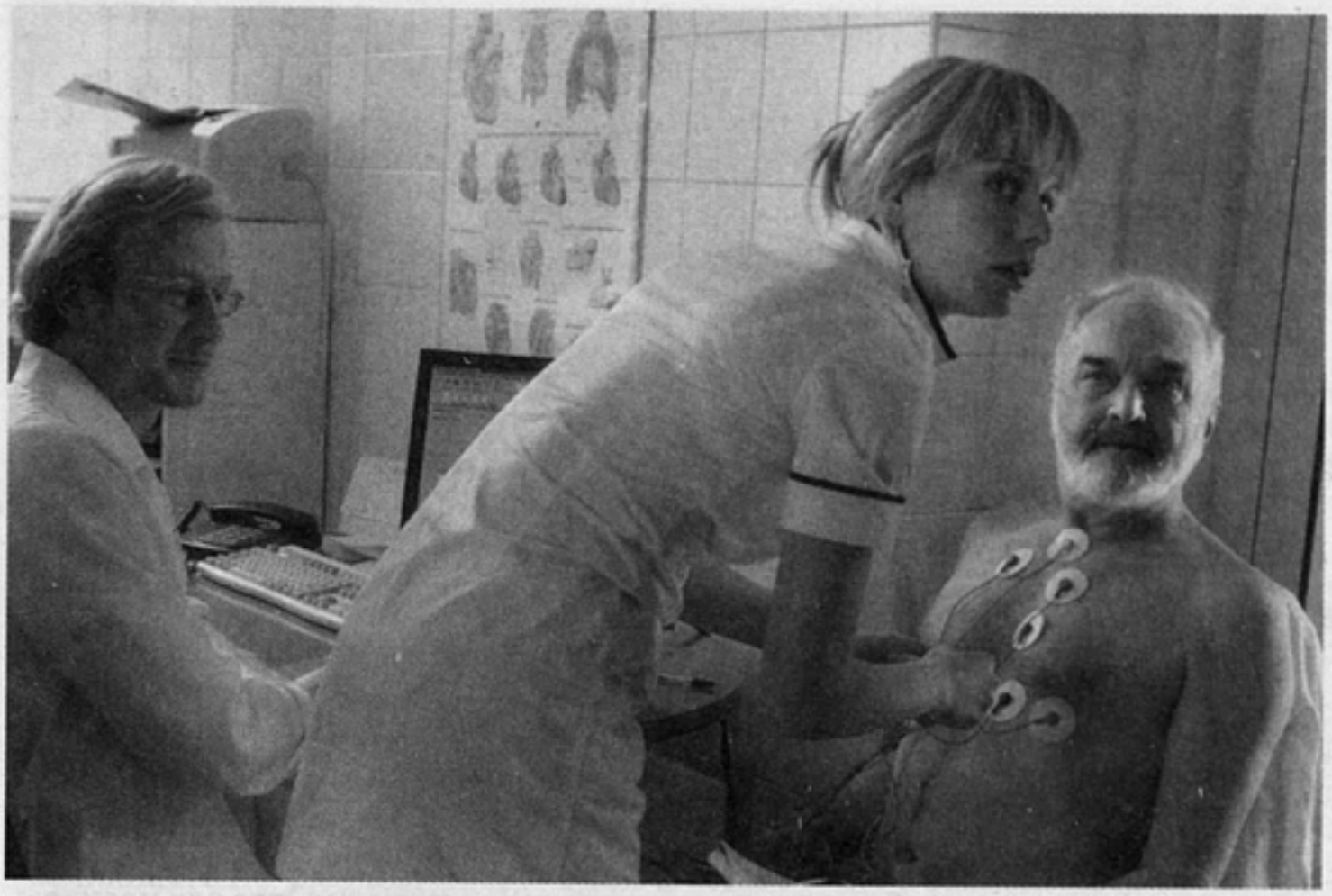
«Калифорнийская мечта», режиссер Кристиан Немеску

законности его продвижения по стране. Начальник станции разослал факсы начальству. Начальство, однако, используя в своих целях административный хаос в стране, привычно ускользало от ответственности, делало вид, что информации не получало, ничего не знает и знать не хочет. Серьезная и настраивающая на политическую критику завязка парадоксально вылилась в действие фарсово-карнавального жанра. Жители маленького городка во главе с его мэром, возбужденные небывалым событием в их беспробудной повседневности — рядом целый вагон молодых мужиков! — все враз проснулись, будто прибытие нежданных гостей сулит им неслыханные перемены в жизни. Лови момент! Словом, житейское напрочь отбросило политику, и понеслась душа в рай! Мэр устроил прием в честь американских военных, собрался весь городок, после второй кавалеры пригласили дам на танец, местные музыканты были в ударе, и пошла писать губерния...

У героя же, начальника станции, — свой сюжет, свои счеты с Америкой: он со времен военного детства не может забыть бомбежек американской авиации под разговоры о том, что если кто и спасет многострадальную Румынию, так это Америка. Еще ребенком он почувствовал себя обманутым и преданным, и это чувство застряло в нем до преклонных лет. И вот нежданно-негаданно настал час его реванша.

Финал и впрямь выглядит инородным по отношению к целому фильма — он действительно незакончен. Тем не менее это не отменяет ни в коей мере его эстетической уникальности — органичного соединения реального факта политической жизни взбудораженной Европы с частной жизнью маленьких людей, затерянных на полустанке румынской провинции.

Сложилось так, что большой конкурс фестиваля (15 международных премьер), как нарочно, сфокусировался на сугубо частных историях. Ничего пафосного, претендующего на вечность, лично я не заметила. Зато едва ли не каждый фильм «о личном» давал глубокое сканирование менталитета той страны, которую представлял. К примеру, исландские «Северные болота» Балтазара Кормакура — обладателя Гран-при фестиваля. Новую работу знаменитого автора «Рейкьявика, 101» можно смотреть как триллер, не принимая во внимание его этническую составляющую. Но все же до определенного фрагмента: когда два выясняющих отношения персонажа (съемка сверху) бегут по снежному покрову и упираются в кромку моря. Тут обоим (и зрителю тоже) становится ясно, что они — на острове, и остров не так чтобы очень большой, и бежать — некуда. Пределы Исландии, прямо скажем, невеликие, косвенно отразились на месседже фильма и на его сюжете.

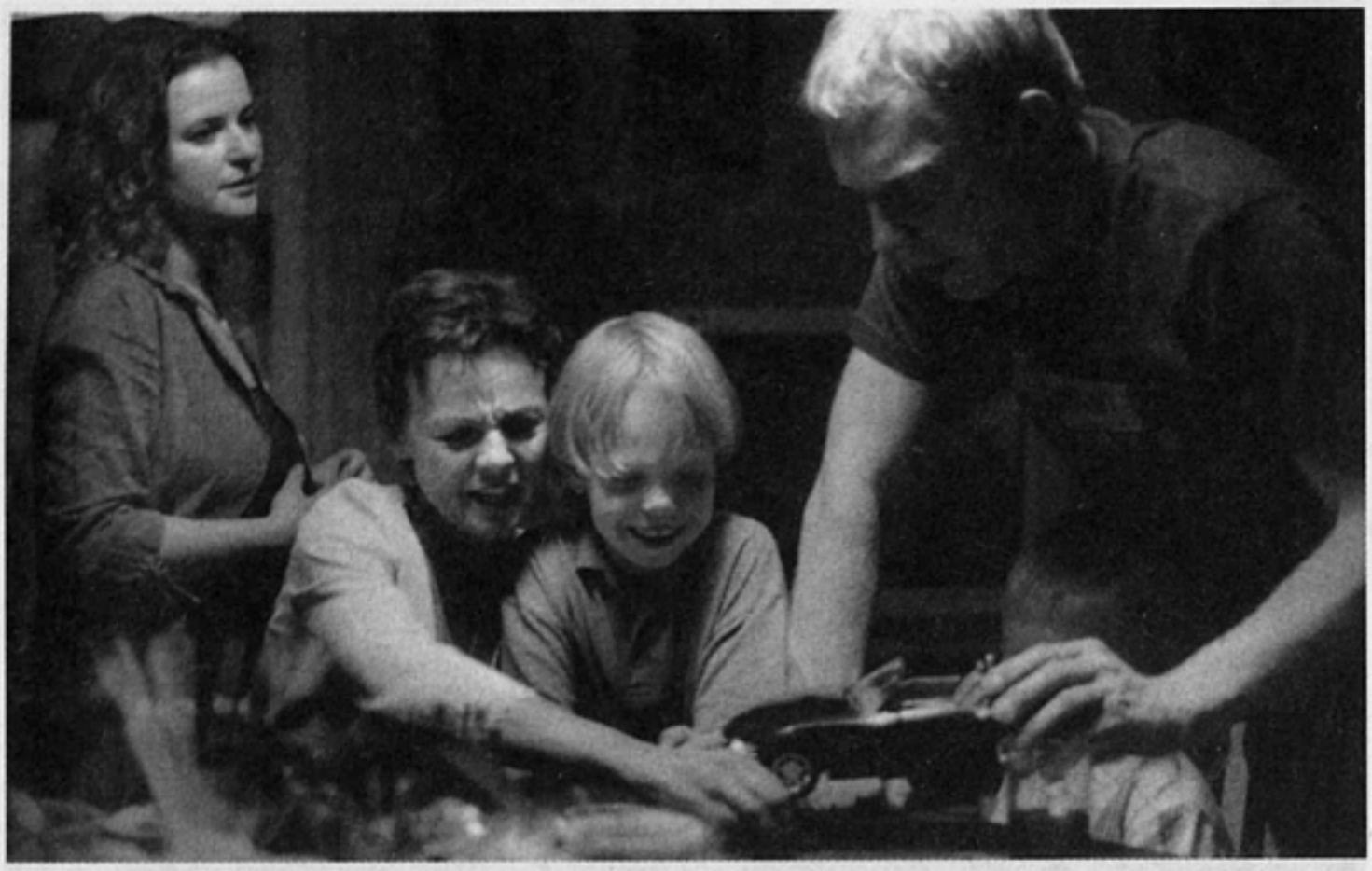


«Тара», режиссер Ян Сверак

От генетического поражения мозга умирает четырехлетняя девочка. Параллельно совершено зверское убийство старого человека. Начинается расследование. Шаг за шагом дотошный детектив докапывается до невероятных открытий: источником генетической болезни, от чего погибла девочка, был именно этот старик, у которого были тайные интимные связи с женщиной из осиротевшей семьи... Прибавьте к сюжету «семейных тайн» изобразительную экспрессию, холодную симфонию северного урбанизма, взвинченную тональность «ужастика», который всегда с тобой, и мужские лирические хоры — колыбельную начала и народную русскую песню финала («Однозвучно гремит колокольчик...») — может быть, все это вкупе прольет свет на неслыханный успех фильма Кормакура у себя на родине: его посмотрела треть населения страны. Абсолютный рекорд за всю историю исландского кинопроизодства.

С «очень исландской картиной» рифмуется «очень чешская» — «Тара» отца и сына Свераков, оскаровских лауреатов за лучший иностранный фильм (1996). В Чехии фильм посмотрели более миллиона зрителей, и это тоже зрительский рекорд за все постсоветсткое время. Чешские критики объясняют небывалый зрительский успех тем, что смотреть его пошли пенсионеры — то есть зрители, которые обычно сидят у телевизора. Пропустить самого Зденека Сверака в роли пенсионера — такое невозможно, ибо обаяние этого неактера неувядаемо, а его органика безупречна. К тому же Сверак-старший владеет искусством позитивного мышления, а Сверак-младший ему вторит. Они начинают с подножной, квазидокументальной реальности, а в финале парят в эмпиреях в прямом смысле слова.

Зденек-старший играет школьного учителя, решившегося — и очень резко, прямо в один момент — выйти на пенсию. Оказавшись наедине с женой и со своей свободой, он рвется заняться каким-то делом. И находит себе почасовую работу — приемщика пустой посуды в местном магазине. Он складирует пустоту, возводит стеллажи пустоты, с удовольствием беседует с каждым посетителем — и пребывает в отличнейшем настроении! Метафора пустоты, профанного времени никак не отыгрывается в зримой поэтике фильма, но она работает — с моей точки зрения — в его подсознании. Я знаю, что авторы навевают сон золотой. Ну что в этом порочного? Уж если я алкаю правды как она есть, то без труда получу ее в другом фильме, не говоря о житейской практике. Тем временем жена Элишка заводит нечаянный роман и сбрасывает десяток лет. Ревность, выяснение отношений, экзотическое путешествие вдвоем на воздушном шаре, угроза пожара и приземление прямо



«Площадь Спасения», режиссеры Кшиштоф Краузе, Джоанна Кос-Краузе

в корзине в немаленький водоем — лакировочная комедия, где все насквозь условно, посылает зрителю поток безусловных положительных эмоций.

Чего не скажешь о конкурсном фильме другого карловарского ветерана Кшиштофа Краузе «Площадь Спасения». Обладатель Хрустального глобуса за фильм «Мой Никифор» (2005) на сей раз выступил с соавтором — женой Джоанной Кос-Краузе. Вот уж где мы пригубили из кубка «правды жизни» — мало не покажется.

«Площадь Спасения» снята в телевизионной эстетике, отчасти даже стилизована под реалити-шоу. Сюжет взят с газетной полосы, как в свое время для фильма «Допрос», который был показан несколько лет назад в берлинской «Панораме».

Герой, отец молодой семьи, где растут двое детей, продает квартиру, чтобы купить жилье побольше. Сроки новоселья, однако, затягиваются настолько, что герою приходится просить мать приютить его семью. Довольно скоро становится очевидно, что свекровь и невестка не ладят. Авторитарная дама с поджатыми губами дает волю своей нетерпимости и склочному характеру, дергает невестку по мелочам, ссоры вспыхивают то и дело. Молодая женщина погружается в омут домашнего насилия, теряет внутреннюю свободу, постоянно чувствуя уличающий взгляд злобного соглядатая. Атмосфера сгущается. Первым не выдерживает, естественно, мужчина. Отец семейства и сын своей матери уходит из негостеприимного дома и во всем склонен винить собственную жену. А ей с детьми некуда деваться. Она терпит, терпит, терпит, становясь воплощенным страданием. И однажды накладывает на себя руки.

История правдоподобная в силу своей типологичности. Разыграна она очень подробно и психологически точно. Действие развивается в режиме реального времени и обрывается вопросом: кто виноват? Обстоятельства, невыносимые для личности? Личность, не желающая приспосабливаться к обстоятельствам? Жесткое кино. Оно не идет на компромисс со зрителем, которому, ясное дело, хочется положительных эмоций.

Карловарский конкурс отбирает и показывает разные модели актуального кинематографа, никому не подыгрывая, не высветляя, но и не затемняя его палитру.

СЕРГЕЙ ЦЫРКУН

Ультра-си

Человеческое сырье обрабатывается неизмеримо труднее, чем дерево, камень, металл.
М.Горький

Спортивная драма Виктора Титова «Чудо с косичками» (1974) не вошла в пул советского кино, которое постоянно кочует с канала на канал, неизменно демонстрируя свою неувядаемость заоблачными рейтингами. «Чудо» попало на «Домашний» в конце лета, в мертвый сезон, в утренний час, скорее всего, просто чтобы забить слот. Но вот как оно стало возможным в «расцвет застоя», можно объяснить только волшебной спецификой кинематографа, позволяющего по-разному читать один и тот же текст в зависимости от исторической перспективы или, проще говоря, конъюнктуры. Дело в том, что «Чудо с косичками» — это фильм о советском профессиональном спорте, само существование которого в те годы категорически отрицалось (для него придумали эвфемизм «спорт высоких достижений»). Официально считалось, что советский спортсмен, в отличие от буржуазного, ударно трудится на производстве, занимаясь спортом в свободное время, в духе строк Маяковского: «Землю попашет, попишет стихи». Замахнуться на этот незыблемый тезис разрешалось лишь в жанре сатирической комедии (в «Штрафном ударе» Вениамина Дормана с Михаилом Пуговкиным в главной роли). В случае же с «Чудом» вряд ли имел место недогляд. Можно допустить, что режиссеру и сценаристу по какой-то веской причине дали возможность всерьез, без зубоскальства заговорить о профессионализме в советском спорте. Но тогда ради каких высоких целей пожертвовали одним из самых строгих табу советской цензуры?

В 1978 году на советский экран вышел документальный фильм «Ты в гимнастике». Заметным событием мирового киноискусства он не стал: в то время подобные фильмы показывали в кинотеатрах в качестве аперитива перед киносеансом наряду с выпусками «Фитиля», «Ералаша» и новостей соцстроительства. Формально фильм рассказывал о предсезонных сборах женской сборной по спортивной гимнастике. На самом же деле и по количеству экранного времени, и по фокусировке композиции в центр внимания попали лишь одна спортсменка — надежда сборной Елена Мухина и ее личный тренер Михаил Клименко. Взрослая женская сборная состояла из одних школьниц, о которых тренеры говорили: «Эти маленькие девочки, которые необычайно рискуют на тренировках... мы любим их за то, что они любят риск, смелость, воплощают наши идеи, за их самопожертвование». Трудно сказать, любят или нет... «Почему ты иногда сопротивляешься, дуешься, плачешь? — сурово допрашивает Мухину перед кинокамерой Клименко, на что та без улыбки отвечает: «Потому что тяжело...» Создатели фильма точно выбрали цель — в том же году Мухина стала абсолютной чемпионкой мира, одержав победу над румынской спортсменкой Надей Команечи, которую многие теперь считают лучшей гимнасткой XX века. О приближающихся Московских Олимпийских играх заговорили как об «Олимпиаде Мухиной». Однако в год Олимпиады фильм исчез с экрана, а имя Мухиной и ее тренера — из советской прессы. О грандиозном эксперименте воспитания спортсмена, способного одолеть даже гениального соперника, более не вспоминали до крушения советской власти, когда начал со скрипом приподниматься «железный занавес».

В чем заключался этот забытый секрет? И почему для демонстрации преимуществ социалистической гимнастики выбрали именно Мухину?

Надо сказать, что к теме женской гимнастики советский кинематограф впервые обратился в 1968 году. Сделано это было не от хорошей жизни. В этом виде спорта назрел кризис, вызванный сменой поколений. Дело вроде бы обычное, но в Кремле ему придали важное политическое значение, связанное с событиями Пражской весны и вторжения советских войск в Чехословакию. На Олимпийских играх чешка Вера Чаславска, заняв первое место, демонстративно покинула пьедестал, когда к нему направились советские гимнастки, занявшие второе и третье места, а затем публично объявила, что сделала это в знак протеста против советской агрессии. Ее примеру последовали другие спортсмены. Для поддержания престижа понадобились срочные меры. В целях популяризации политически проблемного вида спорта был быстро снят и выпущен на экран художественный фильм «Новенькая» режиссера Павла Любимова по сценарию Станислава Токарева, где вместе с профессиональными артистами снялась советская сборная по гимнастике. Фильм изрядно, как сказали бы сейчас, раскрутили. Чтобы привлечь зрительский интерес, его создатели заглянули в закулисье женской профессиональной гимнастики, намекнули на то, о чем молчали газеты. О не всегда здоровом соперничестве, не чуждом, как оказалось, и советскому спорту, об интригах и конфликтах — словом, о профессиональной нравственной деформации. В советскую прессу ведь не могла просочиться информация, например, о том, что олимпийская чемпионка Лариса Петрик, обиженная соперничеством с Зинаидой Дружининой и другими гимнастками, отказалась войти в состав советской сборной на Олимпийских играх 1972 года. Подобные вещи предвосхищались в фильме как некая гипотетическая возможность...

А из Зинаиды Дружининой попытались сотворить кумира. Ее брак с другим олимпийским чемпионом, Михаилом Ворониным, казалось, давал возможность создать из них символ советского спорта, представив как идеальную семью советских людей, которые, из любительства увлекаясь спортом, побеждают хваленых западных профессионалов. Но жизнь не уложилась в задуманный трафарет, и поиск идеала пришлось продолжить. Дружинина исчезла с экрана; по стране пошли разговоры о том, что она спилась, попала в колонию, потом — о ее смерти в нищете и забвении...

Потребовалось срочно создать новый положительный образ, и самые талантливые перья советской спортивной журналистики взялись за дело, соорудив спортивный бренд «Чудо с косичками». Это прозвище закрепилось за юной Тамарой Лазакович. Кинематограф в очередной раз подтвердил ленинскую мысль о том, что является важнейшим из искусств: будущая звезда Олимпиады в Мюнхене Лазакович впервые приобрела всесоюзную известность, в четырнадцатилетнем возрасте снявшись в фильме «Новенькая». Вскоре благодаря спортивным достижениям, бойкости и симпатичной внешности это «чудо с косичками» прославилось и за рубежом. Во время сугубо рекламного турне по Америке сам президент США удостоил символ советского спорта аудиенции в Белом доме. Возможно, именно тогда Александр Лапшин, в прошлом тренер по гимнастике, создавший к тому времени сценарии спортивных фильмов «Тренер» (1969) и «Право на прыжок» (1972), взялся за сценарий новой спортивной кинодрамы «Чудо с косичками».

Однако Лазакович на роль советского «чуда» подходила плохо. Взбалмошная, эксцентричная, она забросила спорт и — об этом «чуде» еще при ее жизни, которая трагически закончилась катастрофой (Лазакович нашли мертвой на железнодорожных путях), приказано было забыть: алкоголизма, наркотиков и проституции в СССР официально не существовало. То есть не существовало и бывшей гимнастки Лазакович.

Вскоре после Мюнхенской олимпиады бренд потихоньку перешел к миниатюрной белорусской спортсменке Ольге Корбут.

Тому были свои причины. Дело в том, что Корбут, как до нее Дружинина и Лазакович, в профессиональных спортивных кругах не считалась номе-

«Чудо с косичками», режиссер Виктор Титов

ром первым в советской гимнастике. По личным качествам она тоже вряд ли могла стать образцом советского коллективизма. С тренером отношения не ладились: через много лет Корбут взбаламутит спортивный мир заявлением о том, что он избивал ее и подвергал сексуальному насилию. Новое «чудо с косичками» перессорилось едва ли не со всеми коллегами по команде. Впоследствии в коллективном письме они назовут это «чудо» высокомерной и даже «страшно недоразвитой как умственно, так и физически». Заговорили о том, что знаменитая «петля Корбут» была впервые исполнена на соревнованиях не ею, а Ларисой Пироговой. И т.д. Директор спортшколы А.И.Довгаль называл общение с нею «соприкосновением с непробиваемой тупостью и ленью»; по его утверждению, звезда советской гимнастики во время соревнований не только злоупотребляла спиртным, но имела привычку по утрам опохмеляться. Тренер воспитывал ее рукоприкладством перед строем гимнасток.

Словом, пессимистическая картина. Однако были причины, по которым именно Корбут наиболее подходила на роль живого символа советского спорта и в итоге стала прототипом главной героини киносценария. На рубеже 70-х годов лучшие умы советской гимнастической науки напряженно искали нечто принципиально новое, позволяющее доказать всему миру, что лишь советский гимнаст способен стать лучшим в мире, что ему доступно нечто лежащее за гранью возможного. И рецепт был найден. В то время гимнастические элементы и связки элементов по степени сложности делились на категории, обозначаемые английскими буквами A, B и C. И было объявлено: советские гимнастки могут выполнять на соревнованиях без страховки акробатические элементы высшей категории сложности, «ультра-си», опасные для жизни спортсменки. Ибо для советского человека спортивная честь социалистического образа жизни выше, чем собственные жизнь и здоровье; он в буквальном смысле готов костьми лечь, в чем и состоит его преимущество перед спортсменами прочими, не вооруженными марксистско-ленинским подходом к приоритету общественного над личным.

Для элементов «ультра-си» требовались особые данные. Их и нашли в трогательно крохотной Ольге Корбут, которая при росте 1,53 метра и весе чуть больше тридцати килограммов могла выполнять сложнейшие элементы, недоступные физически более крупным спортсменкам. Тренер Ольги в своем

кругу был довольно откровенен: «У нее внешний вид тот, что мне нужен... Вот и готовлю грандиозный обман для всего человечества...» Реакция мирового гимнастического сообщества на «грандиозный обман» оказалась отрицательной: элементы «ультра-си» были признаны противоречащими спортивному духу, поскольку представляли собою по меньшей мере такую же угрозу здоровью спортсмена, как и допинг-стимулирование. Именно это и стало сюжетным стержнем фильма «Чудо с косичками».

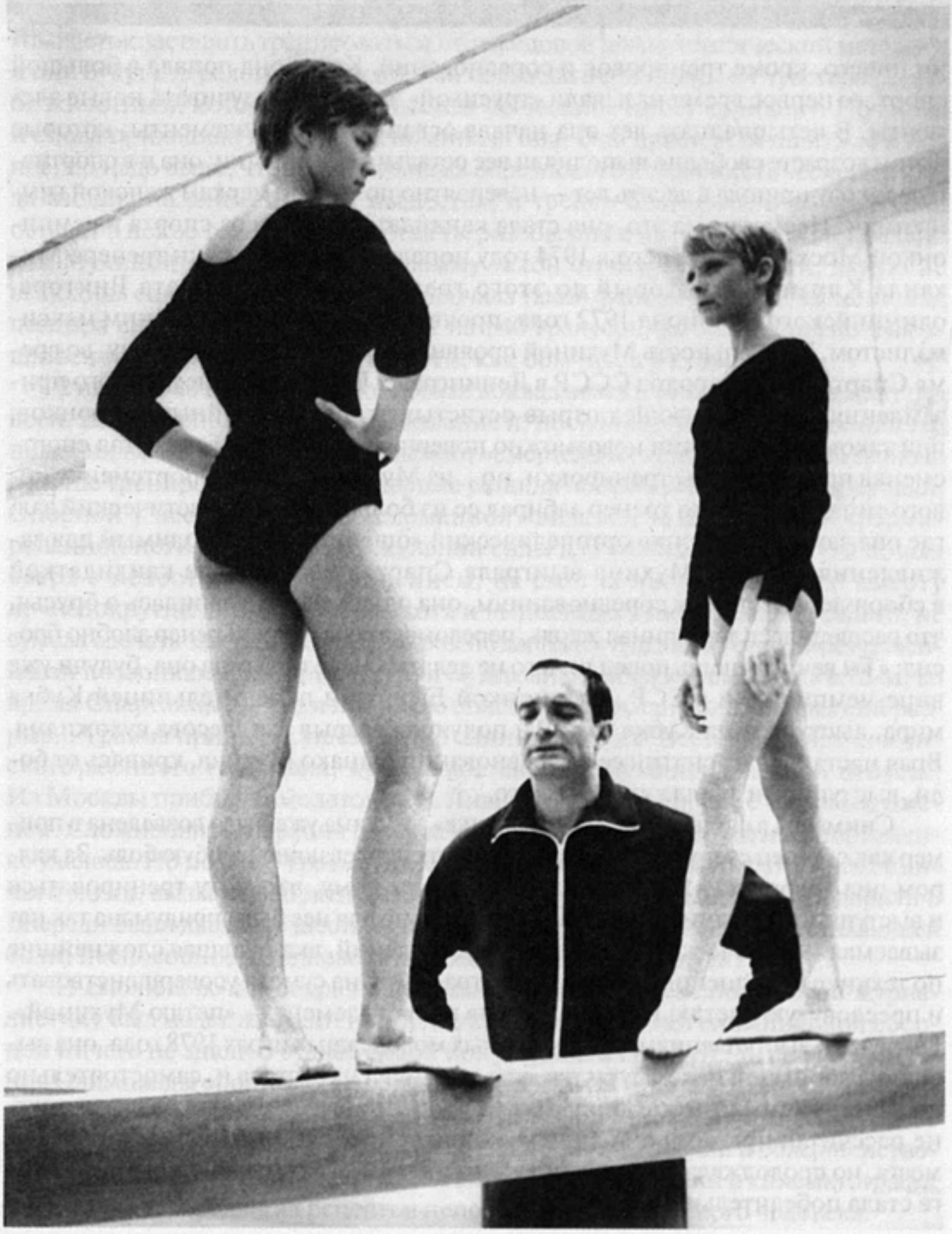
В главной роли гимнастки Тани Малышевой состоялся кинодебют Ирины Мазуркевич, на тот момент безвестной студентки Горьковского театрального училища, восемь лет занимавшейся гимнастикой. (Кстати, за эту роль Мазуркевич получила приз как лучшая актриса на Всесоюзном фестивале спортивных фильмов; картина получила еще приз за операторскую работу.) Кинолента отличалась довольно жесткой по тем временам откровенностью. Прямым текстом говорилось, что после тяжелой травмы главной героини тренер заставляет спортсменку выполнять опасные элементы «ультра-си» вопреки прямому запрету международных спортивных организаций. По словам тренера, сальто-мортале советских спортсменок сопоставляются с умением летать, тогда как остальные могут только ходить да ползать. Здесь видны аллюзии-связи и с «Песней о соколе», и с романом «Как закалялась сталь», и с «Повестью о настоящем человеке», и со всей художественной сценой самопожертвования советского человека. Это был, так сказать, «триумф воли» в советской редакции. Поскольку в конечном итоге все это далеко выходило за пределы прославления советского спорта и устремлялось к цели массового воспитания, временами отдельные диалоги производят сюрреалистическое впечатление антиутопии в духе пелевинского «Омона РА». Очень похоже, что авторы фильма умышленно гиперболизировали, даже заострили этот момент, как будто намекнув зрителю, что не все так просто с этим «ультраси». Видимо, подобное впечатление фильм производил не только на современного зрителя: на экран картину выпустили почти через два года после завершения.

И вновь кинореальность предвосхитила действительность. Работа с юными гимнастками превратилась в жутковатый конвейер. Ныне опубликованные воспоминания на эту тему можно было бы издать сборником под заголовком «Фабрика людей» — так называлась книга, написанная в 1928 году чекистом М.Погребинским с предисловием М.Горького. Чтобы уменьшить вес спортсменок, тренеры пичкали их диуретиками, заставляли голодать, изнуряли диетами. Ради достижения легкости и гибкости неокрепшие организмы доводили до истощения на грани дистрофии. Диуретики приносили побочный эффект, вымывая из организма кальций и тем самым ослабляя костную систему. Микротравмы, ранее заканчивавшиеся синяками, теперь грозили переломами.

То, о чем в завуалированной форме предупреждали создатели «Чуда с косичками», стало явью. Однако ни Корбут, ни олимпийская чемпионка Монреаля Нелли Ким, ни другие восходящие звезды советского спорта не горели желанием превращаться в инвалидов ради идеи. Получалось, что организм советского спортсмена так же подвержен повреждениям, как и чуждый нам иностранный организм, не испытавший на себе благотворной заботы коммунистической партии. Возросший травматизм выбивал лучших спортсменов, а идея о том, что советскому человеку травмы не страшны и он способен с переломанными костями устанавливать рекорды, требовала массового производства нерассуждающих человекороботов, способных на исполнение любой команды вплоть до самоубийственной. В перспективе можно было на примере спорта перейти к выведению нового типа советского человека-фанатика, обладающего поистине собачьей преданностью вождям компартии. Но для всего этого требовался символ, пример, да не просто пример, а добившийся каких-то невероятных успехов спортсмен, весь состоящий из самопожертвования, единственный смысл существования которого — сплошной подвиг.

Отношение тренера к юной школьнице-гимнастке как человеку отвергалось как устаревшее и едва ли не антисоветское. Нашу живую спортивную легенду Ларису Латынину именно за такие взгляды отстранили от работы со сборной — после трех подряд выигранных Олимпиад! Новую концепцию удачно сформулировал тренер Ольги Корбут Р.Кныш: «Во время тренировки я не вижу в своих ученицах людей. Для меня это материал, группа мышц, и моя задача — заставить эти мышцы совершать нечто невероятное, то, чему будет удивляться весь мир».

Но мало было вооружиться подобной доктриной, следовало еще найти живой материал для замышляемого эксперимента. Требовалось отыскать достаточно одаренную юную гимнастку, не имеющую семьи, как Дружинина, вредных привычек, как Лазакович, своевольного характера, как Корбут, зато обладающую колоссальным трудолюбием и упорством. На эту роль и была отобрана Лена Мухина — девочка, потерявшая маму в трехлетнем возрасте, чей отец рано ушел из семьи и появился спустя десятилетия лишь на похоронах дочери. Девочка жила со страдавшей астмой семидесятилетней бабушкой, пришла в гимнастику восьмилетней, не помнящей родителей, в год выхода на экран «Новенькой». Беззащитная, доверчивая, не видевшая в жиз-



«Новенькая», режиссер Павел Любимов

«Куколка», режиссер Исаак Фридберг

ни ничего, кроме тренировок и соревнований. Когда она попала в большой спорт, ее первое время называли «трусихой» за боязнь разучивать новые элементы. В четырнадцать лет она начала осваивать такие элементы, которые в этом возрасте свободно выполняли все остальные гимнастки; она и в спортивную школу пришла в десять лет — невероятно поздно по меркам женской гимнастики. Несмотря на это, она стала кандидатом в мастера спорта и чемпионкой Москвы, после чего в 1974 году попала в железные руки тренера Михаила Клименко, который до этого тренировал своего брата Виктора, олимпийского чемпиона 1972 года, проявив себя при этом крайним максималистом. Уникальность Мухиной проявилась уже в следующем году, во время Спартакиады народов СССР в Ленинграде. В результате неудачного приземления у нее произошел отрыв остистых отростков шейных позвонков; при таком повреждении невозможно повернуть голову. Любая другая спортсменка прекратила бы тренировки, но... из Мухиной делали спортсменку нового типа. Ежедневно тренер забирал ее из больницы в гимнастический зал, где она занималась, сняв ортопедический «ошейник», необходимый для заживления травмы. Мухина выиграла Спартакиаду и стала кандидаткой в сборную. Готовясь к соревнованиям, она однажды так ударилась о брусья, что расщепилась деревянная жердь, переломала себе ребра. Тренер злобно бросил: «Ты вечно ищешь повод ничего не делать!» Через два года она, будучи уже вице-чемпионкой СССР, чемпионкой Европы и победительницей Кубка мира, выступала на Кубке СССР и получила разрыв ахиллесова сухожилия. Врач настаивал на снятии ее с соревнований, однако Мухина, кривясь от боли, выступила и заняла второе место.

Снимаясь в фильме «Ты в гимнастике», Мухина уже была возведена в пример как образец сверхчеловеческой воли, преодолевающей любую боль. За кадром она говорила: «Я приучила Клименко к тому, что могу тренироваться и выступать с любыми травмами...» Специально для нее была придумана так называемая «космическая» программа выступлений, включавшая сложнейшие по технике исполнения элементы «ультра-си». Она сумела усовершенствовать и пресловутую «петлю Корбут», создав новый элемент — «петлю Мухиной». Готовясь к выступлениям на Всесоюзных молодежных играх 1978 года, она вывихнула большой палец руки так, что он вышел из сустава и, самостоятельно вправив его, превозмогая дикую боль, продолжала тренировку; на разминке, не рассчитав прыжок, она сильно ударилась головой, получив сотрясение мозга, но продолжала выступления, зажимая в руке вату с нашатырем. И в итоге стала победительницей.

Боль почти не покидала ее. Начали неметь ноги. В 1979 году начался спад, хотя Мухина в том году еще подтвердила звание чемпионки Европы и стала абсолютной чемпионкой СССР. Спустя годы в интервью «Советскому спорту» она скажет: «Честно говоря, в те дни чувствовала одно — безумную усталость от всех этих тренировок. Кроме усталости не было больше ничего. Тренер думал, что я капризничаю, и ругался. Бывали случаи, когда, чтобы согнать лишний вес, бегала по ночам, а утром шла в зал. При этом мне постоянно приходилось выслушивать, что я быдло и должна быть счастлива, что на меня обратили внимание и дали мне шанс». А тогда близким людям она говорила, что не успевает полностью перейти проспект перед спорткомплексом ЦСКА, пока горит зеленый свет, — не хватает сил.

В 1979 году на показательных выступлениях в Англии Мухина сломала ногу, но тренер вынудил ее тренироваться еще до того, как с ноги сняли гипс, ей приходилось скакать на одной ноге. Фильм «Ты в гимнастике» не сходил с экрана, разогревая предолимпийский энтузиазм. Феноменальная Елена Мухина, которой не страшны боль и травмы, должна была стать нашим ответом погибающему капитализму. А у нее уже были вывихнуты оба голеностопа, девушка находилась на пределе физических и душевных сил. Но все же ее отправили на предолимпийские сборы в Минск. Предполагалось, что после ее грядущего триумфа на Олимпиаде можно будет всех спортсменок-гимнасток заставить тренироваться по передовой коммунистической методике и они будут с переломанными ногами побеждать соперниц. «Я чувствовала себя животным, которое гонят хлыстом по бесконечному коридору. Но снова и снова приходила в зал», — вспоминала она. Она просила оставить ее в покое, но надо было, чтобы жительница образцового коммунистического города взошла на олимпийский пьедестал, и тренер Клименко отрезал: «Тебя оставят в покое только тогда, когда ты разобьешься на помосте». Специально для Мухиной разработали программу такой степени сложности, какую не выполнял еще никто до нее. Она включала такой фантастический элемент, как полтора сальто назад с поворотом на 540 градусов, которое должно завершаться точным приходом не на ноги, как обычно, а в кувырок.

2 июля 1980 года Клименко поехал докладывать в Москву, что элемент освоен. Ему не успели присвоить название и, поскольку никто не выполнял его ни до, ни после Мухиной, его называют «смертельное сальто Мухиной». 3 июля в конце тренировки Мухина впервые решила попробовать его без страховки. Опорной у нее была нога со сломанной «вилкой» голеностопа. У травмированной ноги не хватило мускульной силы для толчка, и гимнастка пошла вверх с недостаточным ускорением, не смогла набрать нужную высоту и, «недокрутившись» в воздухе, хотя и выполнила свое последнее сальто, не сумела сделать завершающий кувырок и ударилась о помост теми самыми шейными позвонками, которые не дали ей должным образом вылечить в 75-м, во время Спартакиады, что и повлекло опасный для жизни анатомический разрыв... Травма привела к ущемлению спинного мозга. Все лучшие врачи минского военного госпиталя, куда ее доставили, оказались в летнем отпуске. Из Москвы прибыл самолетом А.В. Лившиц — нейрохирург с мировым именем. Сложнейшая операция прошла успешно — сохранить жизнь спортсменке удалось. Но поздно. Травматическое воздействие привело к атрофии спинного мозга, вызвав необратимые изменения и практически полный паралич. Впереди были двадцать шесть лет полнейшей беспомощности и нестихающей боли, неспособность пошевелить даже пальцем, повернуть голову...

И смолкла вечно бодрая советская пропаганда. На спортивную журналистику был надет жесткий намордник, даже гимнастки олимпийской сборной ничего не знали о судьбе самой популярной из них. Лишь после окончания Олимпиады спортсменкам разрешили посетить Мухину, и они своими глазами увидели трагический результат высокоидейного эксперимента. Тренер Клименко уехал в Италию. Советские гимнастки выполняли и совершенствовали элементы «ультра-си» и после этого, но никто более ни в кинематографе, ни в жизни не предлагал рецептов непобедимости советского человека.

Лене Мухиной потребовалось взойти на крест, чтобы остальные советские спортсмены сказали твердое «нет» последнему проекту создания человека нового типа. Родная советская власть жестоко отплатила ей за свою неудачу. Даже нищенскую пенсию по инвалидности в 140 рублей ей выделили не сразу, телевизор — единственную связь с внешним миром — она и то получила не от государства, а от своего клуба ЦСКА. Из гордости советского спорта живой человек превратился в некое табу: о травмах советского спортсмена можно было говорить, только если он, невзирая на них, одолел соперника. Весь мир сопереживал главной героине пропагандистского фильма «Ты в гимнастике»: президент Международного олимпийского комитета Хуан Антонио Самаранч лично посетил ее квартиру, вручив ей Серебряный Олимпийский орден, хотя формально Мухина не имела на него права, ведь она ни разу не участвовала в Олимпийских играх. И лишь в СССР о Мухиной не говорили и не писали.

А ведь было о чем написать. Прикованная к постели, она поступила в институт и закончила его, защитила диссертацию, изучила психологию и оказывала профессиональную психологическую помощь другим людям. Но насквозь прогнившей политической системе для подпорки требовались достижения категории «ультра-си», не меньше. И на изломе ее советский кинематограф в последний раз вернулся к теме спортивной гимнастики. Речь идет о фильме «Куколка», снятом Исааком Фридбергом в 1988 году по сценарию Игоря Агеева «Неспортивная история». Фильм в значительной мере воспроизводит судьбу Елены Мухиной — даже роковую травму главная героиня Таня Серебрякова (ее сыграла мастер спорта Светлана Засыпкина) получает, как и Мухина, в Лондоне. А в финале, уже в родных пенатах, во время тренировки в спортзале воспроизводится некое подобие «смертельного сальто», закончившееся травмой спины и, видимо, параличом. В духе так называемого «молодежного чернушного кино» конца 80-х практически все персонажи фильма выведены отрицательными, воплощая конфликт плохого с худшим — злую пародию на отмершие штампы советского кинематографа. Как будто трагедия Мухиной состояла в том, что ей достался злой тренер (на самом деле Клименко запретил гимнастке выполнять новый элемент «ультра-си» в его отсутствие, тем более без страховки). Попытка свести суть проблемы к тому, что кругом все плохо (для полноты картины главную героиню тоже изобразили порядочной дрянью), печально напоминала неудачную попытку выполнить акробатический номер, поэтому фильм «Куколка» при всем желании шедевром не назовешь. Правда, он удачно попал в общественное настроение всеобщего разочарования и депрессии, так что без призов не остался (Западный Берлин — 1989 и Международный фестиваль спортивных фильмов во Львове). Фильм уже и сам по себе оставляет тягостное впечатление, а после того как в 2001 году однофамилица актрисы Светланы Засыпкиной гимнастка Маша Засыпкина по роковой случайности упала на тренировке сборной примерно при таких же обстоятельствах, как за двадцать один год до нее Лена Мухина, тоже сломав шейные позвонки и завершив этим страшным падением свою спортивную карьеру, «Куколка» стала одним из самых популярных фильмов среди российской спортивной молодежи. Говорят, что под впечатлением от него выросло не одно поколение российских гимнасток. Во всяком случае, когда Светлану Хоркину в одном интервью для «Российской газеты» после Олимпиады в Афинах спросили, отчего она не боролась до конца, с риском получить травму, она ответила: «...Кому нужен еще один инвалид? Где Лена Мухина, в прошлом — знаменитая гимнастка, получившая травму и после оказавшаяся прикованной к коляске? Сейчас она кому-то нужна? А своей маме я нужна здоровая...»

Что же касается жанра спортивной кинодрамы, то и он в какой-то мере повторил судьбу своих героинь: после блистательных сценарно-режиссерских и актерских трюков категории «ультра-си» оказался в состоянии глубокого забвения...

ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Автор и/или герой

ЕКАТЕРИНБУРГ-2007

«Артель», режиссер Сергей Лозница

В восемнадцатый раз в Екатеринбурге состоялся главный российский смотр документального кино. Замечательно, что этот фестиваль благодаря вкусу и чувству меры его устроителей умудряется обходиться без гламурной пошлости и скучного официоза. Екатеринбургские зрители, ежедневно заполняющие просмотровый зал (иногда приходилось сидеть на ступеньках), — активные участники фестиваля. Они не только отсматривают программу, но и ежедневно обсуждают увиденное на заседаниях пресс-клуба.

Конечно, трудно судить о современной российской документалистике, исходя из конкурсной программы одного фестиваля, ведь даже самый профессиональный отбор всегда в той или иной степени субъективен. Но само количество представленных картин, а их было 34 (выбранных из 360), все-таки позволяет говорить о некоторых общих тенденциях или, по крайней мере, о направлениях режиссерских поисков в отражении реальности, ее смыслов и архетипов, а в некоторых случаях даже поисков нового киноязыка. Иными словами, поисками смыслов бытия в той или иной степени озабочены все, а достижением неких сознательно поставленных перед собой художественных целей почти никто. Лишь в двух картинах режиссеры экспериментировали с самим языком кино. Сергей Лозница в «Артели», сделав при помощи черно-белой пленки и отсутствия крупных планов реальное ирреальным, явное тайным, превратил живых людей в архетипы, а бурение льда в мифологему человеческого бытия и по сути открыл новый киноспособ постижения реальности. При этом сюжет полностью совпадает с методом, являя столь редкое в документальном кино равноправное единство формы и содержания. Новаторский прием, правда, гораздо менее успешно, чем Лозница, использовал и Александр Белобоков в картине «Зина. Жила-была». Игра с оживающими фотографиям, как форма жизнеописания, поначалу увлекает ярко заявленным визуальным приемом, но, к сожалению, быстро наскучивает однообразным повторением найденного. Первые пять минут — интересно, оставшиеся двадцать — скучно.

«Гербарий», режиссер Наталия Мещанинова

Российское документальное кино было и остается по большей части антропологичным. Герои привлекают внимание режиссеров гораздо чаще, чем события или социально-исторические проблемы, которые, как правило, выступают в качестве более или менее внятной рамки к портрету. Потому взаимоотношения автора и героя по-прежнему актуальны. Долгое время многие документалисты увлеченно запечатлевали «чудиков» разного рода и звания, появление которых на экране походило на цирковой аттракцион, призванный вызвать у зрителя оторопь или смех, реже умиление. В таких картинах режиссер выводил героя на сцену, наблюдая и слегка корректируя происходящее, как бы из-за кулис, предвкушая аплодисменты, предназначенные в первую очередь ему, автору. Судя же по нынешней фестивальной программе, «выдавливание» из коллективного бессознательного положительного героя советской эпохи наконец завершилось. А может быть, просто документалисты очень «помолодели» и проблема отпала сама собой? Но так или иначе, в программе не было ни одного шокирующего персонажа, пожалуй, кроме Пабло Пикассо («Русская муза», режиссер Юлий Лурье), да и тот не в заглавной роли. Сквозь «тщательно протертые стекла времени» режиссер реконструировал трагический любовный треугольник между гениальным испанцем, русской балериной и искусством. Константа в этом треугольнике — искусство, вольной или невольной жертвой которого может стать любой художник вместе со своей музой, если возведет искусство в ранг божества.

На этот раз «Русская муза» представляла историко-хроникальное кино в гордом одиночестве. С довольно значительной натяжкой можно было бы подверстать под этот жанр фильм Максима Капитановского «Не стреляйте в музыкантов!» об опасностях профессии ресторанного лабуха, если бы не абсолютно телевизионный формат и набившие оскомину массмедийные говорящие головы.

Совершенно отдельным событием стал показ картины классика российской документалистики Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР. 21 год». Этот фильм — результат многолетнего наблюдения за детьми, родившимися в стране, которая исчезла практически сразу после их рождения. Автор снимал своих героев в 7, 14 и 21 год. Такое длительное наблюдение всегда инте-

«Война и мир полковника Керского», режиссер Светлана Резвушкина

ресно, но приобретает особые философские, исторические и социологические смыслы в эпоху перемен. Мирошниченко умеет, соблюдая дистанцию, не нарушая личного пространства своих собеседников, задавая простые вопросы, рассказать о своих героях нечто очень важное. Ведь иногда подмеченная автором манера улыбаться или задумываться перед ответом говорит о характере человека больше, чем подробное жизнеописание с интимными подробностями. Просто для такого ви́дения героев требуется не только профессионализм, но и душевная тонкость. Возможно, включать эту картину в конкурс со стороны отборочной комиссии было не вполне корректно, потому что никаких адекватных соперников у этого масштабного многолетнего проекта в конкурсной программе не было. Положение спасла мудрость жюри, возглавляемого Юрием Клепиковым, которое наградило этот фильм Специальным призом, как бы изъяв его из конкурса.

На этом интерес к историческим изысканиям то ли самих режиссеров, смирившихся с тем, что исторические хроники — вотчина телевидения, то ли отборочной комиссии иссяк, и экран заполонили «новые» герои. Как будто бы все вдруг одновременно задумались об уникальности и значительности каждой человеческой жизни и неповторимости судьбы, независимо от того, идет ли речь о знаменитом писателе или никому не известной доярке.

Портретируемых знаменитостей в фестивальной программе было как никогда много: Андрей Битов («Андрей Битов. Писатель в полуписьменном мире», режиссер Сергей Головецкий), Александр Зиновьев («Завещание. Александр Зиновьев», режиссер Евгений Григорьев), Борис Эйфман («Борис Эйфман. Репетиция балета», режиссер Александр Гутман), Юрий Арабов («Юрий Арабов. Механика судьбы», режиссер Аркадий Коган) и Константин Кузьминский («Костя и Мышь», режиссер Андрей Загданский).

Эти люди искусства снискали признание не только талантом, но и уникальной человеческой самостью, которая, определив во многом их судьбы, трудноуловима в творчестве, и каждый из режиссеров по-своему пытался отыскать ключ к этой самости и запечатлеть ее.

Самой неожиданной и интересной показалась идея Евгения Григорьева, заставившего своего героя в течение двадцати минут вспоминать все самое важ-

«Сестра», режиссер Павел Фаттахутдинов

ное, что произошло за долгую жизнь. И оказалось, что детская победа над обидчиками и военные будни (Зиновьев летал на самолетах-разведчиках) занимают в сознании знаменитого философа гораздо больше места, чем скандально известные труды и вся последующая жизнь-борьба. Оригинальность изображения — окружающий мир сливается в зеленовато-серый фон — придает особую выразительность лицу героя, подтверждая высказанную им мысль о том, что нет ничего ценнее и интереснее человеческой личности, а мир расцвечивается нашим воображением.

Сергей Головецкий выбрал в качестве приема старый проверенный способ — провокацию. Подставной мастер нарочито плохо отреставрировал письменный стол писателя. Но, заставив Битова страдать над испорченной семейной реликвией, автор ничего нового к знакомому образу добавить не сумел. Лирический монолог героя кажется куском из уже прочитанных битовских книг. А выход Битова «в свет» на какой-то невнятный вернисаж, где неизвестная, но симпатичная молодая женщина зачем-то поет (возможно, оправдывая слово «полуписьменный» — половина пишет, зато оставшиеся,

«Рожденные в СССР. 21 год», режиссер Сергей Мирошниченко

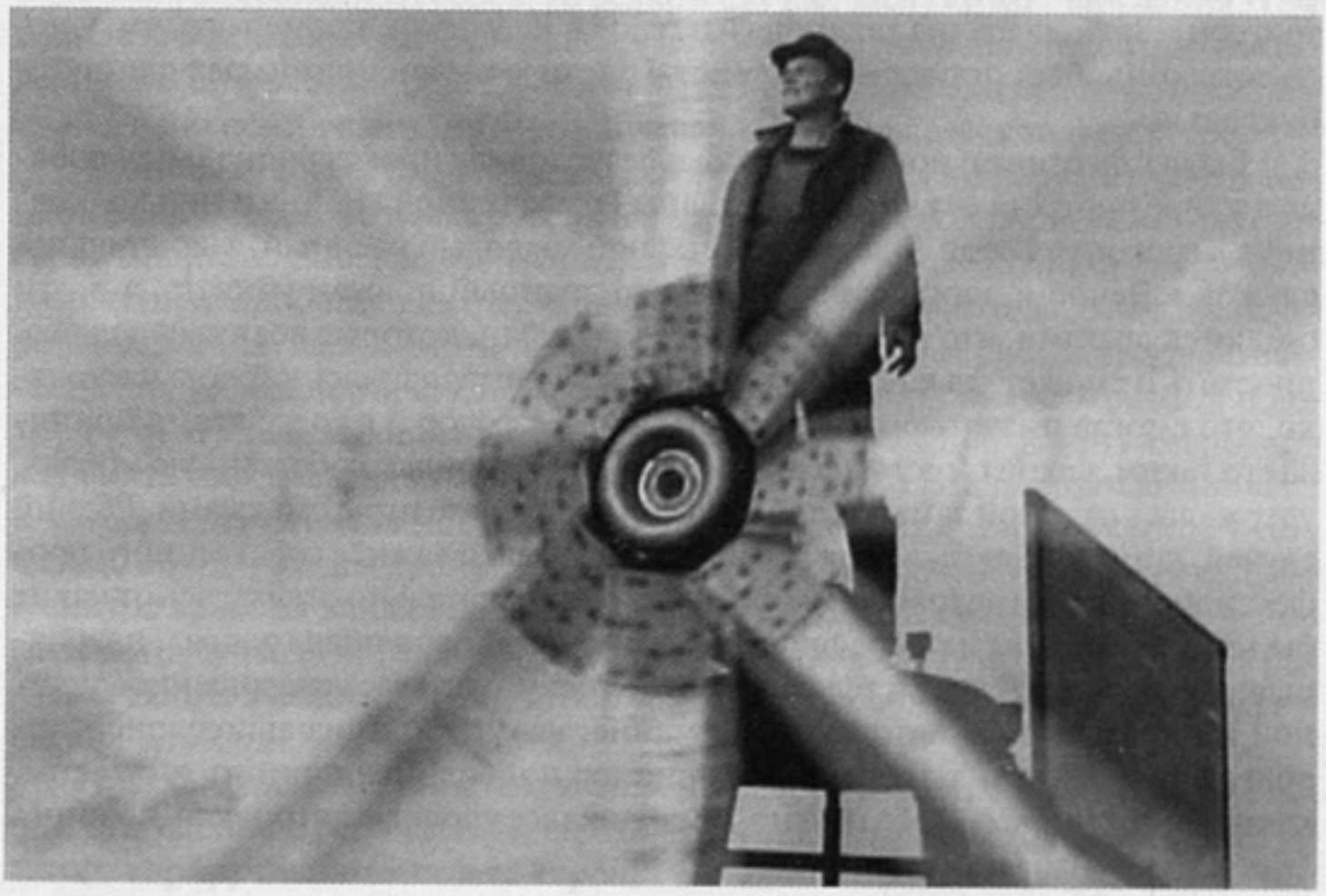
«Мать», режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттин

слава богу, поют), разрушает и саму выбранную форму — весь фильм писатель замкнут в собственной квартире, и в этой герметичности намечена хоть какая-то художественность изображения.

Фильм об Эйфмане почему-то снят в жанре «научпопа». Кое-что узнав о балетных репетициях, мы можем предположить, что Эйфман капризный и вздорный человек, но вряд ли эти нехитрые открытия могут быть смыслообразующими элементами фильма-портрета.

Встречи с Юрием Арабовым тоже как-то не случилось, громкое интригующее название «Механика судьбы», кстати, принадлежащее самому Арабову, повисло в воздухе, а знаменитый сценарист отделался цитированием самого себя. Режиссеру так и не удалось заставить героя думать в кадре, хотя, судя по всему, именно фиксация рождения мысли и была задумана как основной прием.

Андрей Загданский не стал ни провоцировать, ни заставлять, ни просить. Он доверился герою, как бы растворившись в абсолютной свободе и самозабвенной любви к искусству самого Кузьминского. Автору хватило про-



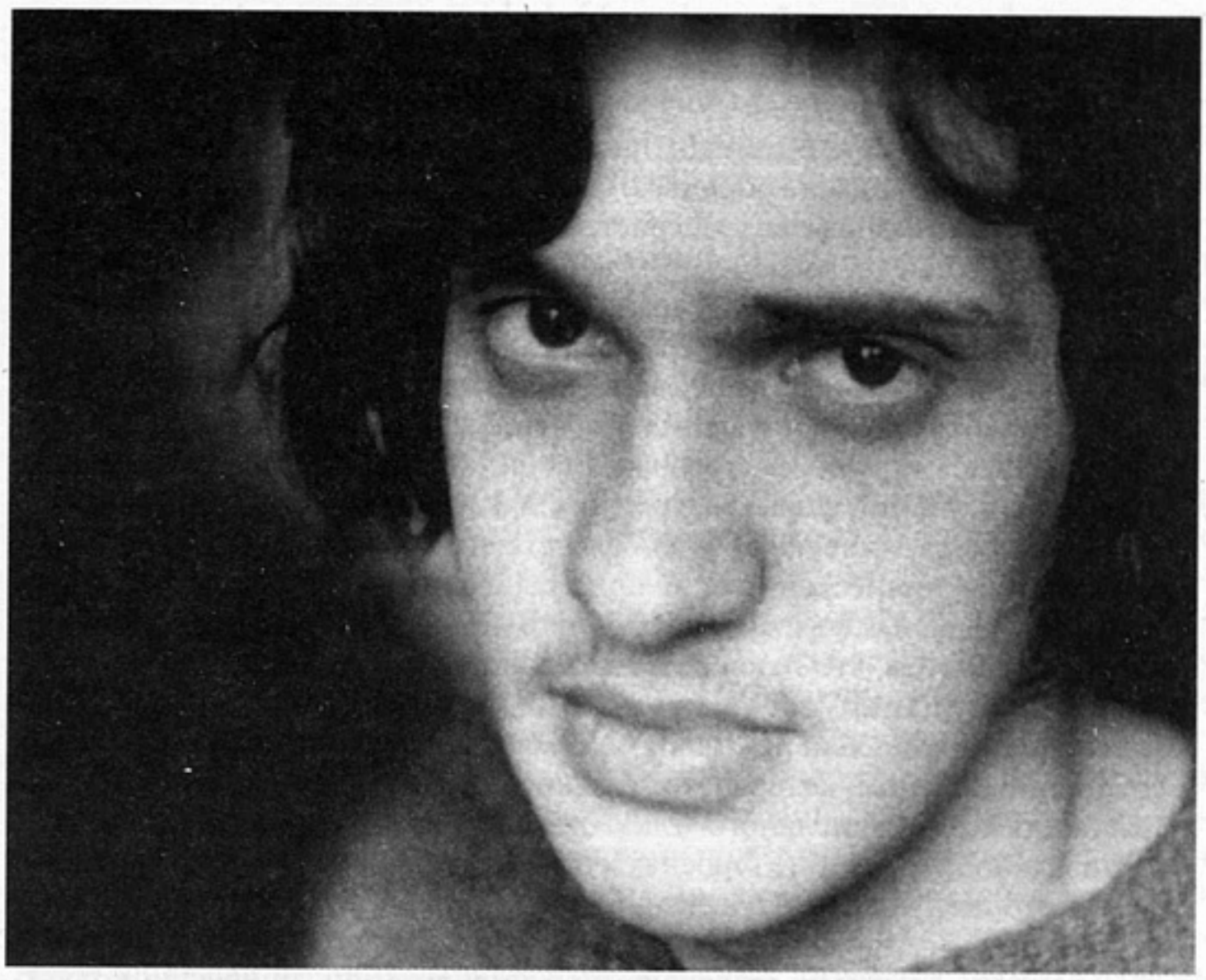
«Лёнин конь и Лёня», режиссер Иосиф Трахтенгерц

«Другая жизнь», режиссер Владимир Эйснер

фессиональной мудрости позволить герою быть немножко сорежиссером картины, отчего последняя только выиграла. Чередуя наблюдение, хронику и интервью, Загданский нашел монтажно точный баланс между играющим самого себя Кузьминским и собственным рассказом об этом необыкновенном человеке — ярком и уникальном явлении российского авангарда. Как и многие другие, уехав в Америку, бескорыстный жрец искусства не снискал ни денег, ни такой привлекательной для многих медийной славы, зато остался самим собой.

Как ни странно, работа в излюбленном нашими документалистами жанре портрета редко бывает по-настоящему удачной. Трудно совместить режиссерский замысел с живым характером так, чтобы и фильм получился как нечто завершенное и самостоятельное, и герой не умер в «персонаже», как случилось с Лёней («Лёнин конь и Лёня», режиссер Иосиф Трахтенгерц). За полчаса мы так ничего о герое и не узнали, кроме того, что у него есть конь, был поросенок, а текст Толстого он воспринимает слишком буквально.

Была в фестивальной программе и безусловная профессиональная победа в жанре портрета — картина Светланы Резвушкиной «Война и мир полковника Керского». Герой фильма — отставной кадровый военный, закончивший службу в Чечне и хорошо знающий, что военный должен убивать, а враги остаются врагами, что на войне происходят вещи, которые военный человек простить не может, да и не должен. Режиссер приблизилась к герою настолько, что смогла вызвать его на откровенный разговор и в то же время приняла его таким, какой он есть, не стала привносить в фильм собственную мораль, удержалась от такой заманчивой в данном контексте игры смыслами. Редкий случай, когда «не-я» было для режиссера настолько важнее собственного профессионального и человеческого «я», что она сознательно отказалась от каких бы то ни было кинематографических изысков. «Говорящая голова», наводящая, как правило, скуку и телевизионную тоску, оказалась совершенно уместной и оправданной. Авторское внимание, уважение и неравнодушие к герою заставили даже идейных противников полковника принять его таким, какой он есть. Это, собственно, и есть классическая авторская позиция



«Юрий Арабов. Механика судьбы», режиссер Аркадий Коган

документалиста — искренняя сопричастность герою, независимо от того, близок ли он тебе и согласен ли ты с ним.

То ли изменившийся тип героя повлек за собой изменение формы авторского включения в экранное действие, то ли наоборот, но только в некоторых картинах режиссер выступает не только как наблюдатель и/или посредник, но и как заинтересованное лицо, практически участник событий. Светлана Федорова, режиссер картины «Не страшно», рассказала трагическую историю любви ВИЧ-инфецированных молодых людей, предварительно уговорив расставшихся любовников встретиться вновь, чтобы во время съемок они наконец выяснили отношения и поняли, что предназначены друг для друга. И хотя в картине довольно много откровенно постановочных кадров и не проясненных режиссером важных моментов, само желание сделать съемки поводом для самоанализа героев, во всяком случае, заслуживает внимания. Тем более что режиссер сумела удержаться на тонкой грани и ничем не унизить поверивших ей молодых людей. Может быть, только последняя сцена, когда девушка явно перебрала спиртного, нуждалась в режиссерской редактуре.

Становясь доверенным лицом, автор допускается в сферу интимных переживаний героев, которые обычно остаются в зоне умолчания даже у режиссеров модного направления «Кинотеатр. doc», любителей упиваться неприглядными подробностями психофизиологического стриптиза, оставаясь сторонними наблюдателями и по сути уничтожающими своим творчеством статус документалиста как профессионального художника. Очередной пример того, что любой достаточно циничный обладатель цифровой камеры может снять «документальный» фильм, — «Гербарий» Натальи Мещаниновой, в котором дебютантка ловко сочетает подглядывание и провокацию с довольно страшным для хроникера чужих жизней девизом — «ничего личного». Конкурс красоты в российском Доме для престарелых — тема крайне деликатная, требующая от режиссера не только желания «правдиво» отобразить реальность. Ведь режиссерский отбор увиденного и снятого в любом случае — выбор, в том числе и моральный.

Правда, душевный стриптиз на экране, которым всегда грозят доверительные отношения с режиссером, еще опаснее и для зрителя тяжелее. Поэтому автор, «приручивший» своего героя, неизменно попадает в круг этических

и эстетических запретов, нарушать которые он не вправе, ведь на свете есть вещи поважнее искусства и тем более успеха. Кроме того, режиссеры, завоевавшие практически безграничное доверие будущих персонажей, подвергают зрителей довольно серьезным испытаниям. Есть истории, рассказать которые возможно или только метафорически, или в игровом кинематографе, иначе зрители невольно становятся вуайеристами, даже если увиденное ими пробуждает в них «чувства добрые».

Безусловно, документальная драма — один из самых завлекательных жанров и для зрителей, и для режиссеров, но история слепой девушки с изуродованным лицом, случайно ставшей матерью и живущей с новорожденным сыном в тесном окружении — у нее пять братьев и сестер, — в перманентно ремонтирующейся «хрущебе», требовала от режиссера особой осторожности и тщательного поиска формы изложения. В картине «Сестра» Павла Фаттахутдинова камера, «живущая» в непосредственной близости с героями, явно позволяет себе лишнее, снимая не предназначенные для чужих глаз интимные сцены душевных переживаний, ничего не добавляющие к образу героини. Могу допустить, что герои действительно настолько доверились режиссеру, что позволили ему все это снимать, но как он сам мог решиться сделать нас свидетелями объяснения героини с обманувшим ее отцом ребенка или с собственным отцом, который тоже ее предал. Не говоря уже о том, что эти объяснения без внимательного «глаза» камеры могли быть совсем другими.

Повальное стремление героев докудрам оказаться на экране объясняется, по-видимому, не только подсознательным желанием преодолеть экзистенциальное одиночество, но и просто тем обстоятельством, что все мы в той или иной степени — продукт телевизионной цивилизации, привыкли коллективно отражаться в экранном зеркале. Ежедневное появление «живых» людей на экране прочно вошло в обиход, давно перестав быть событием. Возможно, эта обыденность экранного бытия других в какой-то мере объясняет порой просто какую-то бесшабашную готовность героев оказаться в кадре, стать еще одним персонажем экранного пространства. При этом уже всем известно, что бешеное тщеславие в соединении с отсутствием культурного андерграунда и жизненного опыта может помочь практически любому оказаться на кастинге какого-нибудь реалити-шоу, а если повезет — стать его участником, как это произошло с героями фильма Анны Драницыной «Игра окончена». Это рассказ о молодых людях, проживших некоторое время «За стеклом», внезапно вкусивших славу и переживших полное забвение. Тема, безусловно, очень интересная. Действительно, хотелось бы знать, почему эти юноши и девушки решились на такой рискованный эксперимент с самими собой. Но, к сожалению, режиссеру психологические тонкости как раз и неинтересны. Вместе с обиженными героями она увлеченно обличает злых дяденек, заманивших неопытных детей. Дяденьки, в лице главного режиссера шоу, и вправду, очень противные и настолько циничные, что совершенно этой своей противности не скрывают. Но дело-то не только в чьих-то злых кознях, которые всегда были, есть и будут, а в том, почему согласились на это с виду вполне нормальные и вполне благополучные мальчики и девочки. Заканчивается фильм строками из письма матери, адресованного какому-то телевизионному боссу, наполненного выражениями типа «как вы могли? как посмели...». В ответ хочется спросить у этой матери, а как ей удалось воспитать потенциального участника подобного шоу?

Главный приз фестиваля получили режиссеры, которые тоже долго и старательно добивались доверительных отношений с главной героиней и ее семьей — съемки проходили в течение трех лет. Картина Павла Костомарова и Антуана Каттина «Мать» — история жизни и судьбы простой женщины, доярки, матери девятерых детей. Казалось бы, ну сколько можно снимать нищету, пьянство и матерную скороговорку российской деревни, да и матерей-героинь, замученных жизнью, тоже уже насмотрелись. Но фильм молодых режиссеров получился совсем не похожим на привычную чернуху, потому что авторы оказались способны увидеть и услышать внезапно рождающиеся

и для самих героев жизненные откровения и, более того, принять то, что герои, может быть, в чем-то умнее и лучше их самих. Фабула фильма — разговор в поезде, что придает рассказу особую доверительную документальность. Ведь всем известно, что поезд — самое подходящее место для рассказывания сокровенных историй, не говоря уже о том, что путешествие как сюжетообразующий стержень повествования хоть и многократно использованная, но всегда уместная метафора жизни. Монолог героини, из которого мы узнаем, как мать-алкоголичка в четырнадцать лет продала ее «чуркам» и как через восемь лет она бежала с малолетними детьми из замужества, побираясь и ночуя в заброшенных сараях или под открытым небом, перебивается сценами из жизни. Младшие сыновья идут в школу — неизбывные гладиолусы и сюсюкающие четверостишия, она с дочерью убирает навоз в коровнике, старший сын пьет пиво с друзьями, старшая дочь выходит замуж, и вот уже она родила, и героиня плачет под окнами роддома. И постепенно из этих обыденных кусочков жизни: тяжелой работы, детского смеха, ругани и плача, слез и поцелуев, мытья головы и варки супа, снега и грязи, привычной российской нищеты и тесноты — складывается то самое «вещество существования», которое и делает эту картину документом времени, а судьбу героини совершенно уникальной и в то же время совершенно типичной.

Реальность как социальная среда и сфера политических интересов по молчаливому согласию сторон практически полностью отдана документалистами ангажированному определенными политическими силами телевидению. Открытые авторские высказывания, синхронные происходящему в экономике, политике, обществе, — большая редкость. И не потому, что существуют запрещенные темы. Документальное кино, лишенное проката и очень выборочно показываемое по телевидению, встречающееся со зрителями только на фестивальных экранах, никакой угрозы по «подрыванию основ» представлять не может. Дело только в том, что подавляющее большинство российских документалистов гораздо больше интересует «звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас». Но все-таки документалистика — искусство специфическое, призванное отражать реальность с разных сторон, в том числе и с социально-политической. Поэтому особого внимания заслуживает картина Владимира Эйснера «Другая жизнь», сделанная в редком жанре политического памфлета. Современная российская деревня с ее пьянством, нищетой, брошенными детьми, бесчеловечностью отношений показана жестко и нелицеприятно, без лирических слюней и трагического пафоса. Показана как смертельная рана на теле государства, которое не лечит ее, а заговаривает пошлостью телевизионных юмористических шоу. Измученный жизнью и пьянством старик с почерневшим лицом безучастно смотрит на экран, где упоенно кривляются шуты и шутихи. Куда мы несемся? Единственное связующее звено с параллельно существующим государством — участковый, который, как умеет, пытается отсрочить озверение и вымирание. Кстати, примерно такая же картина подспудно вырисовывается и в фильме «Мент в Чистом поле» (режиссер Ирина Зайцева), задуманном как рассказ о жизни и судьбе честного милиционера. Оказывается, такие встречаются не только в телевизионных сериалах. Участковый в сибирской глубинке тоже в единственном числе решает все социальные государственные задачи, а в свободное время еще и «тренирует» деревенские хоровые коллективы.

Вопросы об отношениях государства и граждан ставит в своем дебютном фильме «Угольная пыль» и Мария Миро. Это картина о шахтерах, рисковавших жизнью ради общей идеи будущего процветания и счастья, а потом как-то незаметно оказавшихся никому не нужными. В «новом» государстве они остались без профессии и средств к существованию. Из поколения в поколение они добывали для страны уголь, хоронили погибших и снова спускались в забой. Теперь шахта закрыта, а они — «пассажиры минувшего столетия».

Реалии сегодняшней российской действительности пугают и не устраивают многих, поэтому разного рода завиральные «учения», предлагающие

«выход», становятся все более и более популярными. Фильм Сергея Карандашова «Ковчег» — о добровольных изгоях, пытающихся жить по иным законам. В Красноярском крае, предводительствуемые неким Виссарионом, назвавшимся сыном Христа, начавшие «новую» жизнь строят город Солнца, все вместе, в равенстве и братстве, а на самом деле в очередной секте. Сектантство как форма жизни вне общества — идея не новая, но увиденная воочию производит сильное впечатление. Удушающая атмосфера рабской зависимости царит в этом «счастливом» месте, лица у жителей грустные, хотя перед камерой все они довольно старательно бодрятся. Режиссер же, как выяснилось во время обсуждения картины, сам в таком месте жить не готов, но видит много полезного в социальной деятельности Виссариона и в том, как красноярский гуру руководит жизнью своих подопечных. Он, например, «замечательно» справляется с греховной женской гордыней и стыдным чувством собственничества по отношению к мужчине, организовывая семьи втроем...

Картина Валерия Залотухи и Галины Леонтьевой, получившая Приз за лучший полнометражный фильм о любви, — «Ребро». Портрет жены художника на фоне эпохи» — это история жизни и судьбы жены священника, матушки Елены, перед кончиной принявшей монашество. Елена Александровна Котикова в конце 60-х вышла замуж за полузапрещенного богемного московского художника с Малой Грузинской, вместе с ним крестилась, а когда муж стал священником, разделила его многотрудную жизнь в деревенской глуши. Они вместе восстанавливали разрушенный храм, вместе служили (часто матушка была единственной прихожанкой), вместе, будучи людьми совершенно городскими, учились вести деревенское хозяйство, вместе переживали болезни друг друга. Когда отец Владимир писал картины, матушка Елена сидела рядом и читала ему вслух. «Нас объединяет любовь», — с улыбкой объясняет героиня. Любовь для матушки Елены — способ и цель бытия, Божественный дар, благодаря которому (стоит только сделать усилие и открыть его в себе) жизнь перестает быть последовательным и непрерывным преодолением трудностей с редкими вкраплениями светлых пятен и приобретает смысл, вырывающийся из привычной рациональной горизонтали существования.

Екатеринбургский конкурс вновь проиллюстрировал нехитрые мысли о том, что фильм интересен, когда герой или тема искренне интересны автору, а документальное кино по своей сути противоположно рейтинговой телевизионности и редко становится «путем к славе». Доккино в современной реальности, наполненной разного рода соблазнами, в том числе и техническими, для режиссера практически подвиг, притворяющийся «привычным делом», но в любой момент грозящий художнику «полной гибелью всерьез».

После крушения последних канонов

Один из уроков истории — то, что после крушения канонов наступает кризис свободы и поиски новых канонов. Век Перикла, Фидия и Сократа был очень недолог; Платон, ученик Сократа, на старости лет создал утопию всевластного государства.

Там, где не было даже поисков свободы, где правили египетские жрецы, искусство тысячелетиями сохраняло путь вглубь, к источнику вечного вдохновения. Гегель назвал это искусство символическим. Оно смешивало звериные формы с человеческими, как в дописьменную пору, и это исчезло, когда разгадкой сфинкса был признан человек. Но вместе со смешением форм исчезло и чувство, что застывший в мраморе человек — только остановка на пути вечного круговорота, вечного вращения вокруг незыблемой оси. И огонь вдохновения вспыхивал в древнем египетском очаге тысячи лет, а потом, вместе с рухнувшими канонами, исчез.

Византийская икона, утвердившаяся после кризиса античной свободы, продержалась меньше. Но восемьсот лет — не так уж мало. Гораздо дольше, чем век пластики Фидия и Праксителя, трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида. Свобода купеческих республик, вырвавшихся из архаических пут, очень скоро пришла к упадку, и вместе с общим упадком потеряло свой пафос искусство. Продолжалось только повторение однажды найденных форм, все более и более холодное. Оговорюсь сразу же, что второстепенные изменения я сознательно пропускаю. Я не рассматриваю также долгий процесс роста вольных городов, возникших из средневекового хаоса. Перехожу прямо ко второму эксперименту свободы, от Афин к Флоренции.

Этот второй эксперимент, проделанный духом Средиземноморья, был также недолог. Титаны Возрождения, на которых надеялись Маркс и Энгельс в своей утопии будущего, нашли себе только единичные воплощения. И первым было творчество Данте, задолго до Возрождения, а последние — в трагедии XVII века, на похоронах Возрождения. Мощь «Божественной комедии» хорошо объяснил Бахтин: вертикаль Средневековья, сомкнувшая небо с адом, скрестилась со страстями, рванувшимися по поверхности бытия, по горизонтали, и этот крест создал неслыханное напряжение духа.

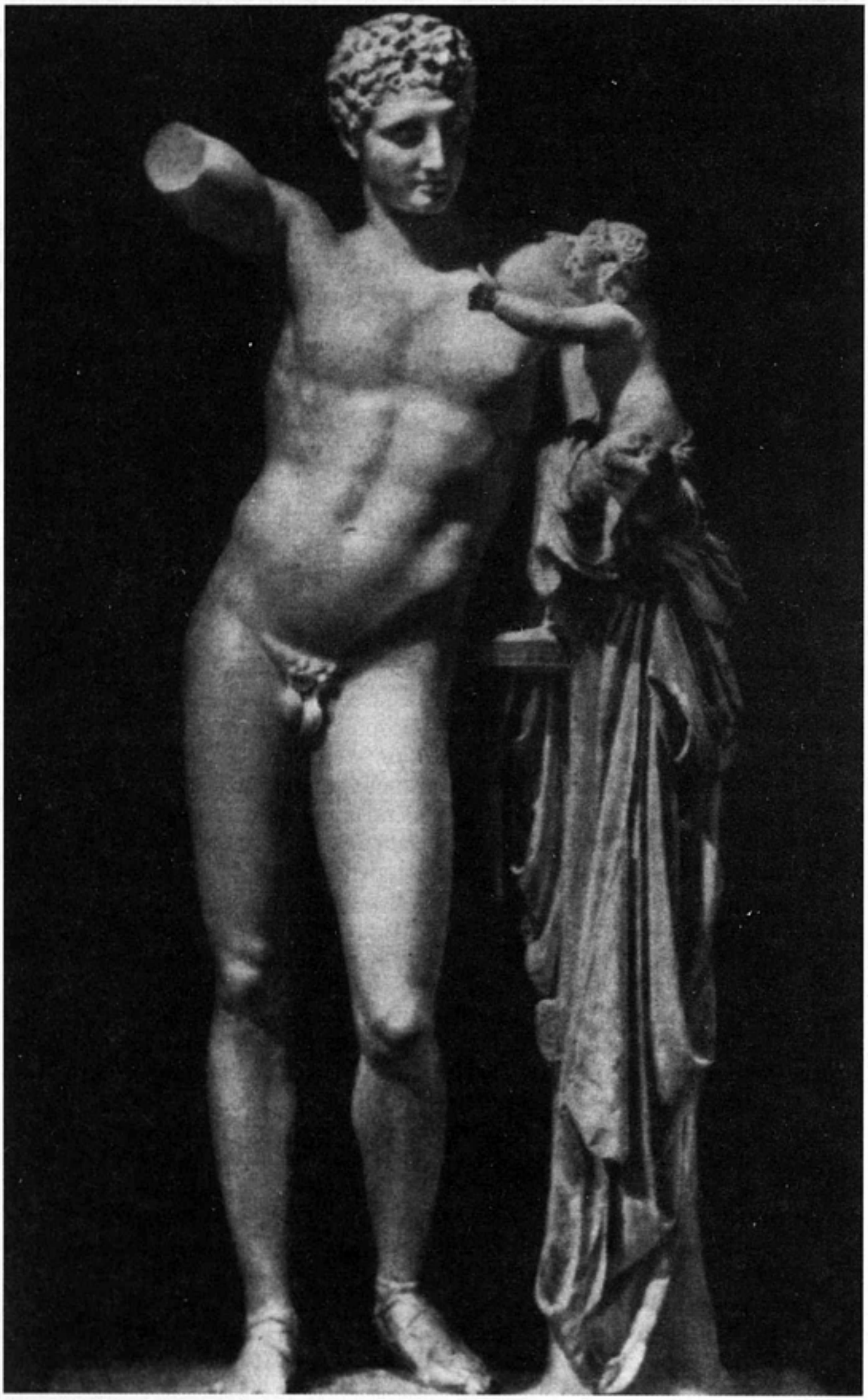
Перекресток этот не имел и не мог иметь прямых предков и прямого продолжения. Средневековые видения до перекрестка не дошли. А роман Достоевского с его вихрем, подхватившим и столкнувшим вместе героев ада, чистилища и рая, унаследовал (через посредство Гоголя) только общее чувство присутствия сил, ведущих к таинственным воротам, но ворота смутно просвечивают в будничной суете, и нет ничего похожего на стройную архитектонику итальянца. Это другое искусство, возникшее в другое время и в другой стране, не знавшей дисциплины европейского схоластического ума.

Известную аналогию «Божественной комедии» можно найти скорее в «Розе мира» Даниила Андреева; но представления Андреева о небесных порядках и небесной справедливости очень далеки от Данте. Андреевская «Роза» — пророчество о каком-то совершенно ином пространстве и времени, по ту сторону всех земных попыток христианской, буддийской и других культур. Это попытка выхода в метаисторию звездных пространств, местами захватывающая сердце своей красотой, а местами — уходящая из мира глубинного искусства в головную фантастику.

Вернемся теперь к истории культуры, какой она была. После Данте мирские страсти, разрушив стенки колодца вглубь, сразу измельчали. Вместо

рассказа Франчески да Римини, от которого Данте упал в обморок, — анекдоты Боккаччо. Так, по крайней мере, обстояло дело в литературе итальянского Возрождения. И хотя она не сводится к «Декамерону», герои ее очень далеки от титанизма.

Здесь еще раз нужно оговорить некоторые исторические подробности, которые мы обходим, сравнивая греческий эксперимент свободы с Возрождением. В Афинах все было стиснуто на пятачке пространства и времени. За образами человечных богов и божественных людей, воплощенных в мраморе



Пракситель. «Гермес с Дионисом». IV век до н.э.

и бронзе, сразу последовала трагедия человека, слепо убившего своего отца, слепо женившегося на своей матери, а потом вырвавшего себе глаза. А в Новое время не было такой простой последовательности. В Венеции длилась золотая осень Возрождения, а в Риме собор, начатый в стиле Ренессанса, заканчивался в стиле барокко. Историческая трагедия упадка итальянских городов не нашла литературного воплощения на своей родине. Век трагедии состоялся в Англии, Испании и Франции. Внутреннюю последовательность духовного процесса приходится искать, свивая вместе обе полы времени и пространства.

Сделав эту оговорку, вернемся к живописи кватроченто, ведущего искусства флорентийского расцвета. В центре его встал человек, сбросивший все исторические одежды. У него не было детства и не будет старости. Его нагота сама по себе — совершенство. Трагедия ждет его впереди. Афродита зрелой юности рождается из морской пены, Адам — из воли Саваофа, ожившим воспоминанием мифа о золотом веке. Повторилось чудо, восхищавшее Шиллера в «Богах Греции»: тогда боги были человечнее и люди божественнее.

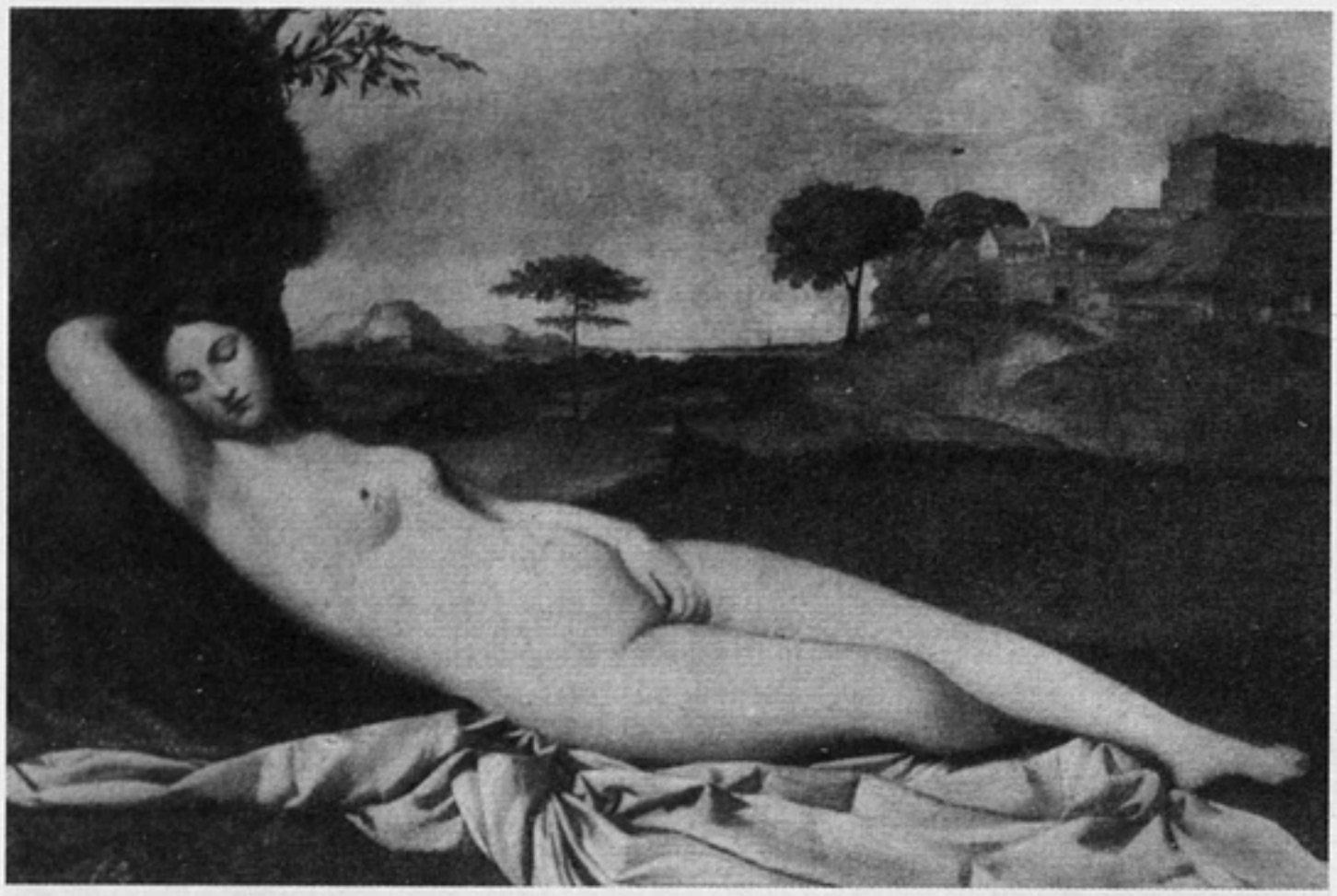
Античность, окутанная облаком мифа, оживает и в Афродите Боттичелли, и в спящей Венере Джорджоне, и в Адаме и Еве Рафаэля. Они только что родились безупречно прекрасными юношами и девушками, но с глазами младенца, впервые раскрывшимися на белый свет. Они просто еще не знают греха. Даже в трактовке библейского сюжета о грехопадении у Микеланджело и Рафаэля мы видим скорее прелесть ребенка, наивно открытого безгрешному миру. Мы как бы переносимся на планету Смешного человека Достоевского. Они еще не осознали разницу между поверхностными и глубинными порывами. И нам вместе с ними хочется съесть яблоко. В гармонии их лиц и тел чувствуется рука Бога, но в сознании их нет никакого опыта расхождений между свободой твари и свободой Творца, несущего на себе тяжесть Вселенной. На челе их написано убеждение, что они хорошо сотворены, и непосредственность их желаний прекрасна, и ничего высшего на свете нет. Именно это восхищало Маркса, именно это отвечало его мысли о бесконечном развитии богатства человеческой природы как самоцели. В сердцах Адамов и Венер, как на воротах Телемской обители Рабле, написано: «Делай, что хочешь». Это сочетание свободы твари с печатью Творца на всем облике было хрупко, как счастье в стихотворении Лоренцо Медичи:

О, как молодость прекрасна
И мгновенна. Пой же, смейся,
Счастлив будь, кто счастья хочет,
И на завтра не надейся.

Отпечаток культа молодости вносится Возрождением и в трактовку сюжетов иконописи. Прекрасное — это юное: в мадонне Литте Леонардо, в «Пьете» Микеланджело, где мать моложе своего сына. Но поздний Микеланджело уже был другим и отказывается от похвал «ночи»:

Молчи, прошу, не смей меня будить!
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

А в сознательной незавершенности некоторых его изваяний чувствуется тоска духа, рвущегося из пут пространства и времени. Однако Италия не умерла. Когда Возрождение отошло в прошлое, проснулась тоска по Богу и раскрылись духовные глубины, недоступные кватроченто. Началась великая эпоха итальянской музыки. А вихрь искушений, захвативший новорожденную свободу духа, умчался в соседние страны и там вдохновил трагедии Шекспира, Кальдерона, Корнеля и Расина, уводивших в XVII век, в переплетение мотивов барокко и классицизма, рационализма и мистики. И опять, как некогда в кватроченто, «торжественная боль» трагедии цвела недолго. Божественная нагота в живописи и гибель титанов на сцене оста-



Джорджоне. «Спящая Венера»

лись в святцах искусства вечными отметинами человеческого духа на его пути к совершенству, образами взлетов, за которыми следовали падения.

В XVIII, XIX, XX веках образы людей мельчали, мельчали и сами люди. Живопись постепенно отодвинула человека в сторону; на первое место выдвинулся пейзаж. Поиски прекрасного, достойного кисти художника, привели к стогам сена и чайкам в тумане. В деревьях и в самом свете, озарявшем деревья и скалы, легче было почувствовать божественное дыхание. А когда и природа была отодвинута на обочину ростом мегаполисов, гармонию стали искать в игре цветовых пятен.

Эту скороговорку хочется развернуть, превратить в долгий рассказ, но он вышел бы слишком долгим, и я бы утонул в подробностях. Потому что тема моя — не история искусств и вообще не история как нечто целиком принадлежащее времени, а история прорывов вечности во время. История открытий духовных глубин, отразившихся в поворотах искусства и выходом в фарватер то одного, то другого искусства. С этой точки зрения важны не только успехи, но и неудачи. Христос Сикстинской капеллы — это Геркулес в роли Христа. Микеланджело поразительно удаются ветхозаветные фигуры, смыкающиеся с античными образами мощи, а Христос уродлив. Христианские мотивы удавались только раннему Микеланджело, создателю «Пьеты» в соборе святого Петра. У раннего Леонардо я люблю мадонну Литту; а потом оба гения несколько отрываются от христианства. Пафосом кватроченто было открытие заново благородства в языческом чувстве жизни, а сверхзадача — вложить сверхчувственный дух в чувственно прекрасный облик — только один раз приснилась Рафаэлю и единожды полностью воплотилась в Сикстинской мадонне.

После Рафаэля начались нарастание плоти (особенно во Фландрии) и встречный порыв к аскезе (в Испании). Сегодня мне нужнее испанцы. В Италии после Возрождения мне не на чем остановить глаз. Живопись как искусство уступила место производству декоративных полотен для украшения дворцов. В Голландии «открытие мира и человека», о котором писал Буркхардт, свелось к открытию маленьких милых предметов бюргерской горницы. Рембрандт в это укладывается только ранний, а то, что я люблю — порыв гения сквозь пространство и время, — ни к какой эпохе не относится. Старые испанские мастера как-то продолжают средневековые традиции, приспосабливая к ним итальянскую перспективу, а Рембрандт, подобно Данте, — без предков и без потомков. Он замечательно приглушил светотенью трехмерность и выделил духовную жизнь человека из массы предметов, но никто не сумел

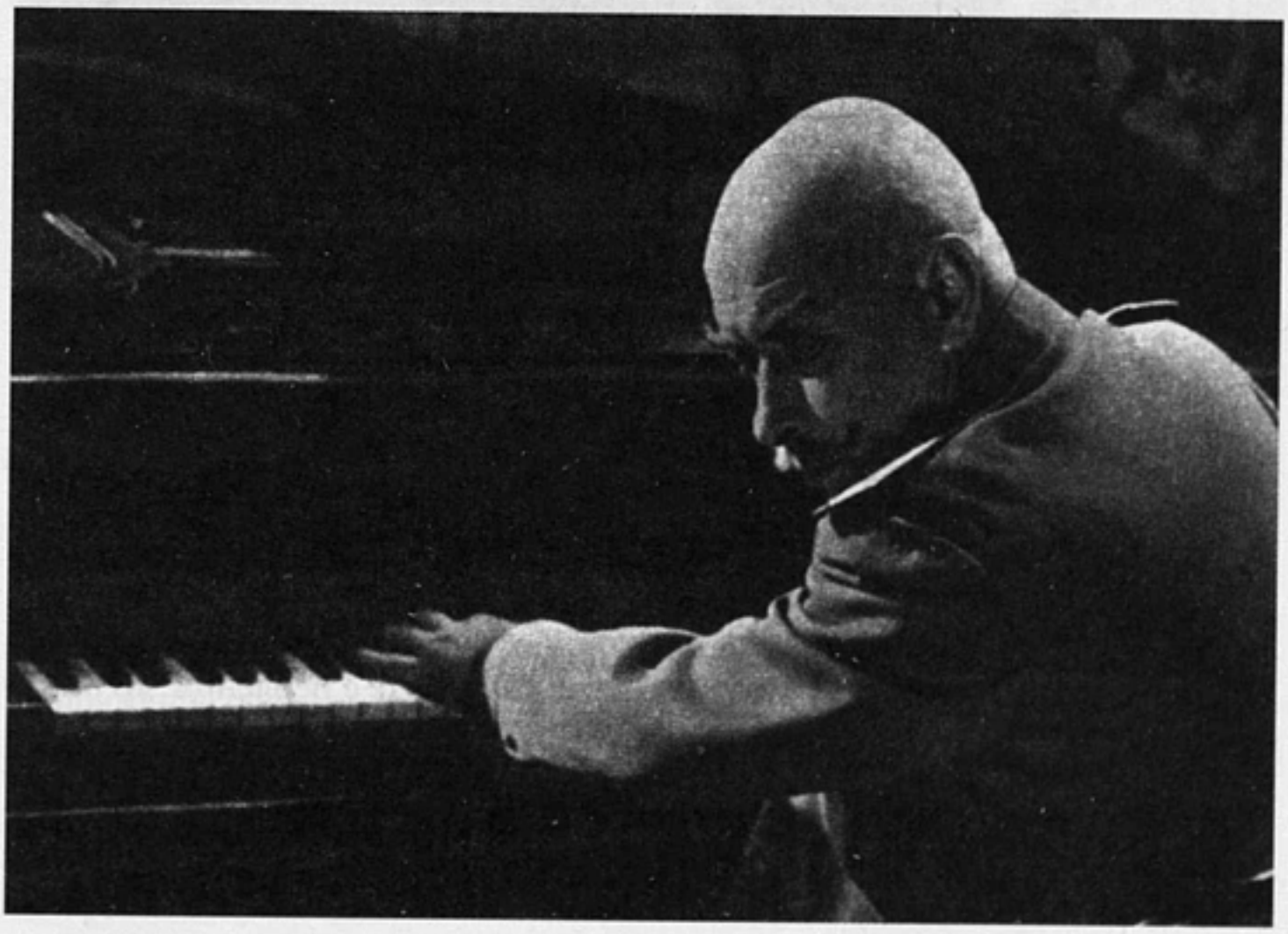
пойти за ним. И в Эрмитаже для нас, после Рембрандта и старых испанцев, — духовная пустота. Конечно, не полная. Какие-то процессы искусствовед может отметить в живописи Франции, Англии. Шло медленное нарастание глубины в пейзаже. Коро остановился на пороге открытия музыки света и цвета в импрессионизме. Но родился бы импрессионизм без толчка от японской гравюры? Во всяком случае, открытие целостности мира в целостности света длилось недолго. Дальше все пошло по линии поисков новых и новых технических приемов, стало научно-экспериментальным. И импрессионизма, каким мы его знаем, без Японии, возможно, и не было бы.

Я очень обязан частным коллекциям, конфискованным революцией и собранным в довоенном Музее Новой западной живописи. Каждую неделю я ходил туда, как в церковь, и отмывал душу от тьмы 30-х годов. Залы были почти пусты. Это искусство не «раскручивали», как сказали бы теперь, но еще терпели. И я часами стоял в тишине у картин Ренуара, Моне, Марке, Сислея, Сезанна, Ван Гога... Дольше всего у Моне. Но дух целого, занесенный с Дальнего Востока, снова отлетел от Франции.

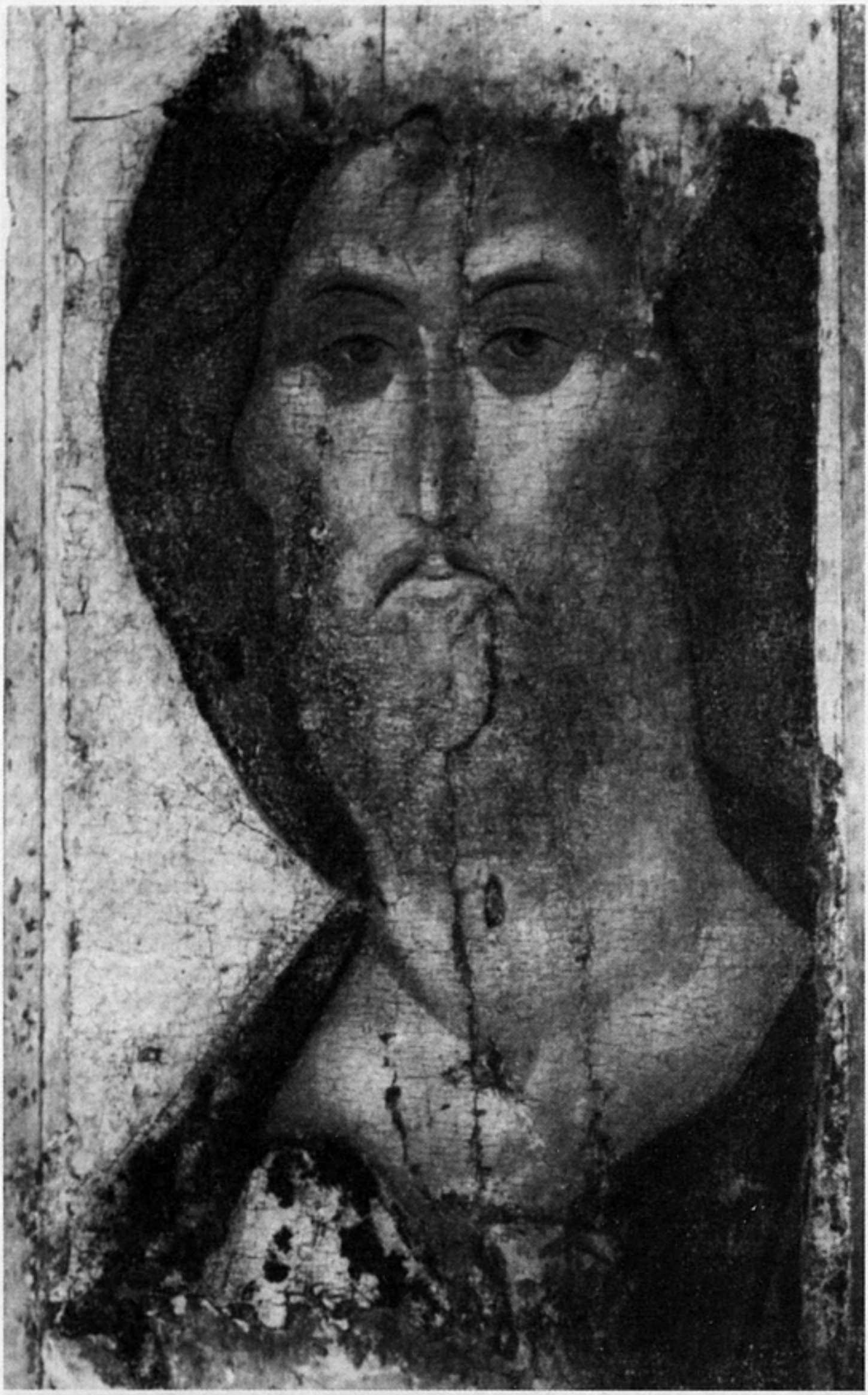
Такое же чувство духовной дыры и в истории романа — между Сервантесом и Стендалем. Я не пропустил ни одного известного имени, но что они мне дали? Рационализм иссушил слово. Душа Европы с середины XVII века раскрывается в музыке; в иные эпохи и в иных странах — только в музыке. Прогрессивная Франция была захвачена спором Вольтера и Руссо, когда в захолустном Лейпциге Иоганн Себастьян Бах создавал свои «Страсти» и «Хорошо темперированный клавир». А началось это в Италии, казалось бы, духовно опустошенной.

Музыка барокко была возвращением к традициям готики, сочетанием конструктивного разума и полета веры в небо. То, что Мандельштам сказал о готическом соборе: «Души готической рассудочная пропасть». И то, что он сказал о Бахе, очень близко: «А ты ликуешь, как Исайя, о, рассудительнейший Бах!»

Покаяние, очистившее душу, сделало возможным новое открытие красоты простой человечности, красоты неба на земле. Литературным выражением этого запоздалого поворота к античности было творчество Гёте и Шиллера. Но больше мне дает музыка: Моцарт, Гайдн, Глюк. И наконец — трагическое утверждение человеческого достоинства вопреки развернутым историей безднам — у Бетховена. Вместе с концом пути Бетховена, с его погружением



«Чапаев», режиссеры братья Васильевы



Андрей Рублев. «Спас». Первая четверть XV века

вглубь, где нет никаких бурь — только шепот и лепет души, приблизившейся к Богу, — это лучшее, что Запад внес в мировую культуру. Музыка Запада, то уступая шуму, то погружаясь в тишину, как Франк, уравновешивает распад мира на атомарные факты. И мы повторяем вместе с Верленом: «В начале музыка...»

Продолжу, однако, мой рассказ о точках поворота, которые врезались в сердце и остались в сердце. Борьба с нарастающим шумом времени длится до сих пор. В нее втянулась и русская культура — от Пушкина до Мандельштама.

И в дни, которые я прожил, эта борьба продолжалась: в лирике, которую можно было творить, не печатаясь, и в музыке, которую большевики, к счастью, не понимали и не сумели исковеркать своим вмешательством. Бог в помощь творцам!

Одним из источников их вдохновения стали сегодня древние иконы, собранные в Третьяковской галерее. Написанные по канонам VII Вселенского собора, они дают только одну степень свободы — в глубину. Но как раз этого не хватает. Объехать всю планету или мгновенно получить информацию с другого конца света — все это давно доступно. Но не хватает общества людей, живущих глубже нас, и мы находим их в отделе древней живописи.

Каждое посещение галереи дает нам с Зинаидой Александровной Миркиной новую силу верности собственной глубине. Наш маршрут — большое византийское «Благовещение», неподалеку от входа. Потом «Богоматерь», раскрывающая всем свои руки, в византийском деесисе. И наконец — Рублев. Долгие годы я жил около «Троицы», писал о ней — и, кажется, как-то понял это умозрение в красках. С тех пор я захожу каждый раз вспомнить старое знакомство. А потом мы вместе с Зинаидой Миркиной сидели час-полтора около «Спаса» и его соседей — «Апостола Павла и архангела Михаила». Я лет тридцать не мог понять, чем меня захватывает «Спас», чем он превосходит даже бесподобную «Троицу». Кажется, понимание пришло ко мне, но только понимание того, что в нем уравновешено, никак не тайна, как достигается это равновесие, это единство огня, льющегося из глаз, и явно ощутимой трезвости. Вспоминается фраза, прочитанная у Бёлля: «Сострадая, сердце Бога остается непреклонным».

А дальше? Дальше в России были созданы фрески Ферапонтова монастыря, последнее чудо древней кисти, и на этом византийский культурный круг завершился. В Греции — еще раньше, сразу после падения Константинополя. Что было бы, если бы осифляне не разорили заволжские скиты с прижившейся там школой молчания? Но победа Иосифа Волоцкого была полной и не оставляла никакого шанса для иного итога. Россия осталась в спесивой изоляции, прикрытой туманной мечтой о Третьем Риме, без всяких надежд сохранить и развить культуру духовной глубины. Попытка укоренить византийскую традицию на западной почве была сделана Эль Греко. Стиль его перекликался с аскетической школой испанской живописи. Но продолжателей не нашлось.

Сплав духа Средних веков с интеллектом Нового времени удался только в западной музыке. Покаяние, охватившее Италию и Германию, которые уже не сумели выйти из кризиса и были вытолкнуты из прогресса, вдохновило музыку барокко, начиная с Палестрины, а затем, на достигнутом уровне глубины, и сдвиг к классицизму — у Гайдна, Глюка, у Моцарта, а в литературе у Гёте и Шиллера, с более адекватным пониманием античности, чем у французов XVII века, с каким-то откликом титанизма Микеланджело в «Фаусте» и в музыке Бетховена. Но в основе всей этой излучины западного духа было все-таки барокко, глубина, достигнутая старыми итальянцами и окончательно завоеванная Бахом. Без Баха не было бы ни Моцарта, ни Бетховена, как без Данте не было бы кватроченто. Боль разбитого сердца, перенесшего разорение Рима ландскнехтами и разорение Германии в Тридцатилетней войне, нашла новые формы музыки в изобретениях музыкальной науки, набиравшей силу вместе со всей наукой Западной Европы. Искусство барокко и классицизма создавало мощные конструкции в страстях Христа и в секуляризованных страстях Фауста. До сих пор мы чувствуем трагическое напряжение последних сонат Бетховена и разлив бесконечности в последних его квартетах.

Однако Фауста ждали лемуры. После победы разума и гильотины в Париже лемуры взялись за лопаты и усердно спрямили дивный меандр истории, обходивший скалу Лорелей:

Путь наш не вьется, как тропки лесов и потоки
Дивным меандром. Он краткость, прямая.
Так лишь машина вершит взлет свой искусственнокрылый.
Мы ж, как пловцы среди волн, тратим последние силы[1].

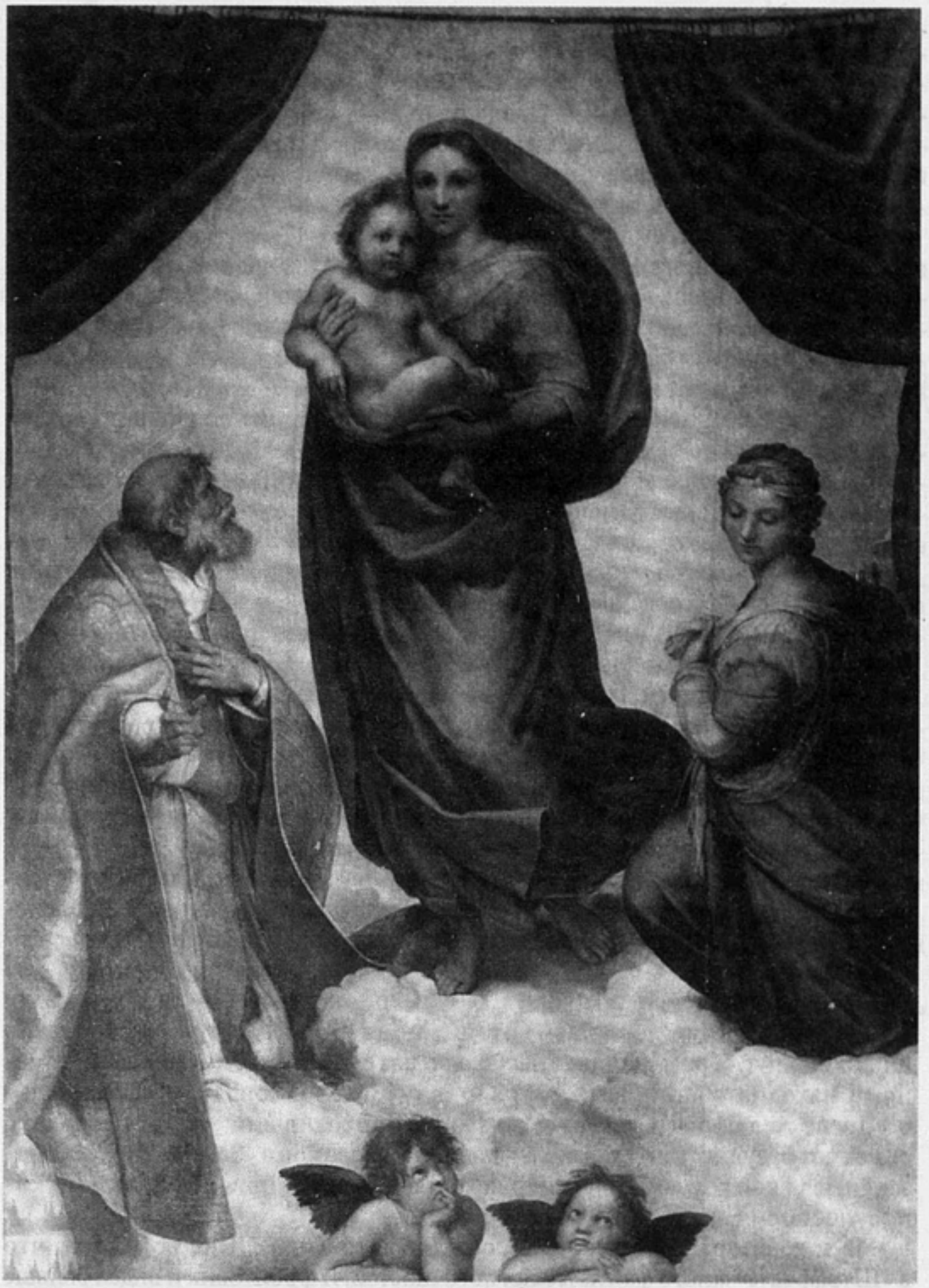
С каждым веком все совершеннее делаются машины и все пошлее люди, не способные найти самих себя в потоке газетных фельетонов, а потом новой волны фельетонизма, заполнившей эфир. Романтики строили свои хрупкие мостки к сказочным берегам, но воды времени смывали ломкие устои. К середине XIX века роман — основной жанр эпохи — повсюду склонился к натурализму, а за ним искусство потянулось к поискам неповторимо личного в цветах зла — от Бодлера до Ларса фон Триера. Только в незавершенной и неустроенной России XIX века оставались открытыми вечные вопросы, и Толстой и Достоевский создавали романы крупных характеров, одержимых высоким духом, не уступавших Гамлету и Дон Кихоту. Но в начале XX века и эти романы стали достоянием истории. Их читают, но ничего подобного нельзя написать. Вместо войны и мира выходит фронт и тыл.

Крушение канонов обнаружило, зачем они были нужны. Сдвигая черты существ и предметов, они обнажали то, что для культуры было сутью и до некоторой степени — вечной сутью. Оставшись без опор вовне, талантливые художники искали «волшебную ошибку», чтобы выявить в натуре ее тайну, ее скрытый в глубине след прикосновения Творца, «Божий след» на языке Антония Сурожского. Термин «волшебная ошибка» придумал Серов. Но волшебной ошибкой были и тень, наброшенная на благоразумных персонажей в «Возвращении блудного сына», и нарушение естественных пропорций у Эль Греко. Посредственности — начиная с конца XIX века — набрались храбрости и последовали за гением так, как они всегда следовали, превратив искажение натуры в признак своей творческой свободы, вплоть до полного разрушения предмета живописи. Ортега-и-Гассет советовал сохранить по крайней мере тень задушенного предмета, но его никто не слушал. Создавать волшебные ошибки умели только волшебники. Ученики волшебников этому не научились. Среди широко разлившегося озера пошлости там и сям возникали помосты, на которых кривлялись клоуны, но все это быстро рушилось и уступало место другому балагану.

Что-то подобное бултыхало и в литературе, создавая видимость смены литературных стилей. Уцелели только немногие свайные постройки. Крепко стоят «Сонеты к Орфею», «Импровизация на темы Каприйской зимы», «Дуинские элегии» Рильке. К ним примыкают поздний Пастернак и несколько других поэтов. Где-то близко — сказки XX века, этот особый свайный городок, продолжающий расти и расти. Держится ни на чем в пустынном космосе Маленький принц, держится бесконечность Энде, полная загадок, держится в зашкафном пространстве Нарния, и в ней нашел убежище Эслан. Сказки совершают обратный путь — назад к мифу, к образу целостной реальности, которая раскололась в быту на миллионы осколков, воображающих себя сосудами («Обреченность осколка жизнь сосуда вести», — писал Бродский).

Передвинулись ближе к фарватеру и литературные жанры, обитавшие где-то на задворках. Дневники Жюльена Грана и Поля Леото, укоренившись во Франции, захватили Шмемана и у него приобрели новый характер. Это не медлительная река медитаций, наподобие поисков утраченного времени Пруста, или, быть может, дневников Пришвина. Скорее — цепь пауз созерцания в жизни ярко деятельной, с короткими прорывами в глубину где-то по дороге, в автобусе, в поезде, в пустой церкви до начала службы, за чашкой кофе в редкий вечер, когда можно никуда не ехать и не решать никаких проблем и не анализировать своих чувств к Льяне (Ульяне), с которой Александр Шмеман был неразрывно связан со дня свадьбы в 1943 году и до дня

[1] Рильке. Сонеты к Орфею. Перевод Зинаиды Миркиной.



Рафаэль. «Сикстинская Мадонна»

смерти в 1983-м. Я надеюсь, что этот жанр обрусеет и (как французский роман XIX века), обрусев, вернется на свою родину с новым отпечатком. Укореняется, с опозданием на несколько веков, и жанр «Опытов» в духе Монтеня и уже проникает кусками в некоторые современные романы (менее явно у Гроссмана и совершенно явно в «Даниэле Штайне, переводчике» Людмилы Улицкой).

Я недостаточно знаком со сдвигами в современной музыке, оказавшейся на перекрестке Запада и Востока. Но не могу не отметить рост удельного веса музыки в России на фоне общего упадка русской культуры. Более того, русская музыка XX века сохраняет свой статус в мире. Быть может, это знак, чем могла быть и вся русская культура, если бы ее не разорили, и музыка избежала погрома лишь из-за тупости политиков, сумевших обвинить Шостаковича только в непонятности.

И ведь не один Шостакович уцелел. Можно назвать несколько имен — Прокофьев, Пярт, Шнитке... В музыке труднее было разбирать-

ся ее попечителям и легче было ее творцам создавать без помех подступы к вечности, образы которой мы почти потеряли (если не говорить о рукописях, оставшихся в столе или сожженных как «документ, не относящийся к делу»).

В стол писались и «Дневники» Александра Шмемана с замечательно простым и ясным определением вечного стержня, вокруг которого вращаются круги культуры, непонятной ни советским, ни антисоветским Ферапонтам, укрывшимся в эмиграции.

«Вечность не уничтожение времени, а его абсолютная собранность, цельность, восстановление. Вечная жизнь — это не то, что начинается после временной жизни, а вечное присутствие всего в целостности, в незабываемом. Все христианство — это благодатная память, реально побеждающая раздробленность времени, опыт вечности сейчас и здесь»[2].

Останется ли это достоянием элиты? Или дыхание вечности коснется и самого массового искусства — кино? Из кинотеатров и от экранов телевизора отходят тысячи людей с пустыми сердцами — и единицы, а может быть, десятки, сотни, которые раньше никакого большого искусства не видели, а тут взглянули, и что-то в них шевельнулось. Надолго? Кто-то, посмотрев сериал «Идиот», взялся за книгу, дочитал и отложил. А кто-то стал вчитываться, вдумываться в Достоевского. То же бывает с музыкой, услышанной с экрана. Иной фрагмент вдруг «достанет» тебя, и ты запомнишь его больше самого фильма. Так у меня вышло с «Чапаевым». Фильм сам по себе хорошо сделанный и запомнившийся, но еще сильнее врезался в сердце фрагмент «Лунной сонаты», замечательно сыгранной белогвардейским полковником. Я почувствовал, что он глубже фильма, я стал пытаться слушать «Лунную» саму по себе — ничего не выходило, музыкальная мысль распадалась на отдельные звуки, я переставал улавливать общий смысл. Не знаю, многих ли учеников десятого класса заело их непонимание, но я стал пробиваться к тайне музыки, год за годом, привыкая сперва к опере, к вокалу, и в конце концов лет через восемнадцать, в морозные лагерные ночи вышагивая симфонии Чайковского от рупора к рупору, сосредоточил на них свою волю к свободе, а дальше уже все пошло легко.

Однако главное, что можно найти в киноискусстве, — это оно само. Я убедился, что иные фильмы, которые меня затронули, трогали довольно широкий круг. Я разговаривал несколько раз с лихачами, подвозившими меня, и находил общий язык, заговорив о «Зеленой миле», о «Солярисе», о «Древе желания». Слесарь-сантехник, приходивший занять несколько сот в счет будущих услуг, плакал, глядя, как Шаламов в «Завещании Ленина» закапывал в мерзлую землю умершего младенца. А с двумя ценителями кино я поспорил.

В ходе спора у меня сорвалось слово «притча». Я не возражал, что в «Штрафбате» много фактических неточностей. Я фронтовик и видел больше огрехов, чем мои друзья. Но это не мешало впечатлению большой правды. Отдельные сдвиги и перемещения фактов, даже такие резкие, как перенос башни в картине Эль Греко, бывают волшебными ошибками. Без них «Штрафбат» остался бы рассказом о двух-трех тяжелых боях; а то, что получилось, — это притча о всей войне двух чудовищ, затыкавших ошибки в своих расчетах нашими телами.

И я стал думать, что во многих захвативших меня фильмах глубина была достигнута через волшебные ошибки, через нарушение стилистики фантастического романа в «Солярисе», через притчи о мудрости юродивых в нескольких американских фильмах (крупнее других это вышло в «Зеленой миле» и, может быть, именно за счет более смелого отхода от бытового правдоподобия). Наконец «Покаяние» Абуладзе, в которое вместилась целая эпоха... Но здесь я спохватился и вспоминаю «Древо желания», где Абуладзе что-то, наверное, подчеркнул, что-то затенил, но сборник рассказов о грузинской старине

[2] Шмеман А. Дневники. М., 2005, с. 25.

просвечивает за фильмом, волшебные ошибки там бережные, незаметные, а фильм остается в сердце и, наверное, останется до скончания дней. Или вернемся к Николаю Досталю. Он строит «Завещание Ленина» как хронику. Основная волшебная ошибка здесь была сделана самой судьбой Варлама Тихоновича Шаламова, сохранившей его для русской литературы и для русской истории как свидетеля против Сталина на суде веков. И я думаю, что такой же фильм может быть создан об Ольге Григорьевне Шатуновской[3], и он будет сделан.

В Англии был снят замечательный фильм о создателе «Нарнии». На вид это простая хроника жизни, но сама жизнь К.С.Льюиса была притчей о выборе между душевным покоем и страданием. Вышла совершенная евангельская притча без всякого переодевания современных людей в одежды далекого прошлого. И мне жаль, что замечательно сыгранное покаяние Мамонова было помещено в обстановку, тщательно приближенную к XVII веку.

Современные подвижники одеты в современное платье — и мы их не замечаем. Очень редко их замечает документальный фильм. Я благодарен В.Орехову за его подарок, за короткометражный фильм, посмертно снятый, — о художнице Любе Михайловой, которая писала свои веселые картины, держа кисть в зубах. Я смотрел этот фильм трижды и, наверное, еще буду смотреть, как возвращаюсь к иконам Третьяковской галереи. Я хотел бы увидеть на экране, как светло умирала В.В.К-ва... Даже письмо от нее приносило луч света, и легче было дышать в окружающем тумане.

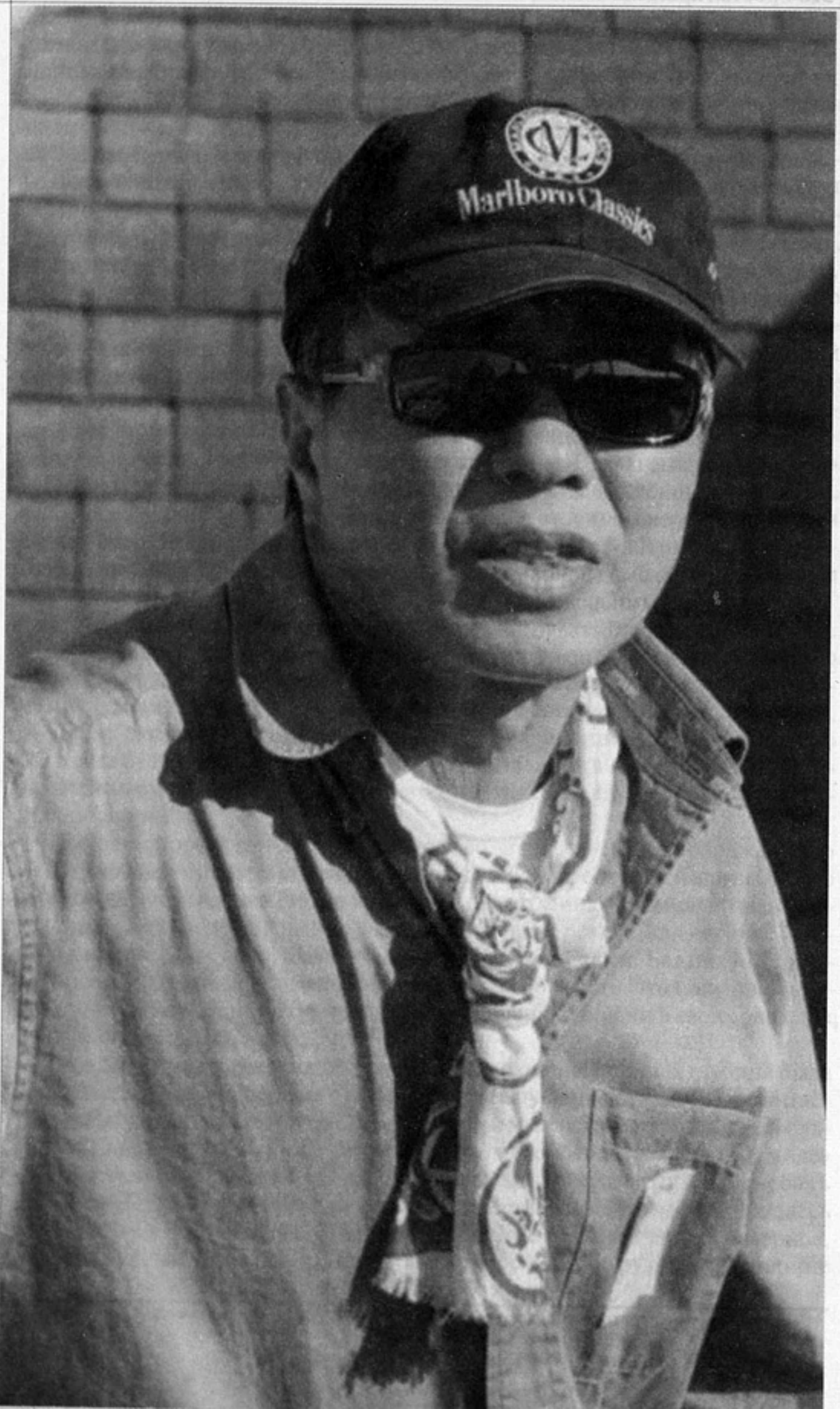
В XII веке князь Василько написал: «В наше время святых не бывает». Толстой выписал эту фразу с комментарием: «Вольтерьянец XII века». Да, были в XII веке и вольтерьянцы. А в наши дни в нашей России жизнь совершала волшебные ошибки, нарушающие статистику. И есть документалисты, которые их замечают. И есть художники авторского кино, которые умеют волшебные ошибки делать еще волшебнее, иногда из самой малой волшебинки. И сдвиг к сказочности в литературе поддерживает поиски волшебных ошибок в кино. Я думаю, что одним из ведущих жанров может стать притча. Недаром притча была использована в Библии для разговора о самом высоком с самыми простыми людьми.

И тогда, может быть, вехи волшебных ошибок подскажут нам, где искать Божий след и как выбираться из липкой современной трясины.

---

[3] См. мою книгу «Следствие ведет каторжанка».

О П Ы Т



Хоу Сяосень

ХОУ СЯОСЕНЬ

Движение и постоянство

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СОФИ ВУ

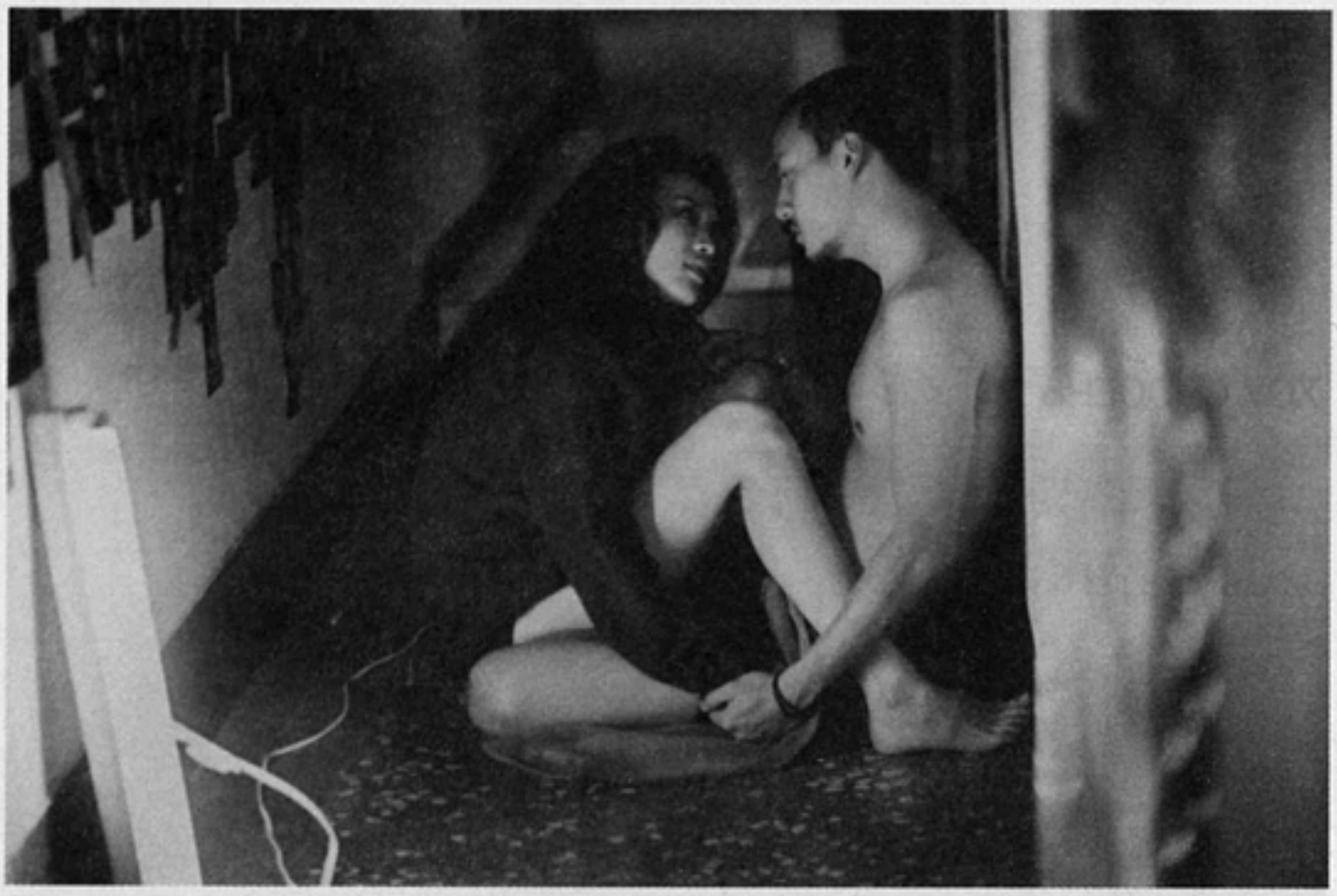
Софи Ву. Расскажите немного о том, что привело вас в кино, что оказало влияние на ваш выбор?

Хоу Сяосень. Просто я с ранних лет очень любил смотреть фильмы. У меня не было денег на билет, но я придумывал разные хитрости, чтобы попасть на сеанс. Не мог ничего с собой поделать. Когда был совсем мал, старался приклеиться к кому-то из взрослых (будто я — с ним). Так и проникал в кинозал. Лет в десять — на пару с приятелем — перемахивал через забор. Или же проскальзывал внутрь сквозь бреши в ограде. До сих пор люблю об этом вспоминать.

Профессионально заняться кино я решил во время службы в армии. Нас заставляли вести дневники. Однажды я сделал запись: хочу быть кинематографистом, даю себе десять лет на воплощение этой мечты. Отслужив, поступил в Школу драмы и кино при Национальном университете искусств Тайваня. В то время мне было не так уж важно — о чем кино. Любил смотреть фильмы, и точка! В голове у меня была каша: я плохо разбирался в тайваньском кинематографе, да и в кино вообще. Помню, как-то отправился в библиотеку. Там не нашлось ни одной книги по режиссуре на китайском языке. Отыскалась только англоязычная. Называлась, кажется, Film Directors. В предисловии — черным по белому: «Даже усвоив все премудрости ремесла, изложенные на этих страницах, вы вряд ли сможете сделаться режиссером. Режиссерами становятся только гении». Я не стал продолжать чтение.

На втором курсе я слушал лекции профессора Цзэн Ляньжона, который получил образование в Японии. Он растолковал нам основы кинотеории. Сложное стало понятным. В процессе учебы мы посмотрели множество лент, таких как «Фотоувеличение» Антониони. Я догадался что кадр с уличным фонарем в финале — это метафора, символ. Под влиянием профессора Цзэна я всерьез стал задумываться о символизме в кинематографе.

После окончания киношколы какое-то время был торговым агентом. Пока в 1973 году режиссер Ли Син не взял меня в сценарную группу. Тогда я и стал настоящим киношником. Фильм, на который пришел, назывался «Сердце с миллионом узлов». Дальше — «Близнецы драконы». На «Боге жизни» я переквалифицировался в ассистенты режиссера. Лет семь или восемь был сценаристом и ассистентом в одном лице. Работал с Лай Чэньином (сделал с ним десять лент) и с Чэнь Куньхоу. Оба вышли из операторов. Мне приходилось не только отвечать за сценарий, но и брать на себя заботу о том, что происходило на съемочной площадке. Сел в режиссерское кресло в 1980 году. Фильм «Милашка» имел прокатный успех. Поставил еще несколько картин — «Зеленая, зеленая трава у дома», «Человек-



«Три времени»

сэндвич», «Парни из Фэнкуй»[1]. И в какой-то момент осознал, что нужно снимать иначе.

Софи Ву. Ваш стиль узнаваем: дальние планы, статичная камера. Как вырабатывали свой почерк?

Хоу Сяосень. Я накапливал навыки, еще не став режиссером. Часто не осознавая этого. Так как на мне лежала ответственность за сценарий, я был очень загружен во время съемок. Но всегда точно знал о том, что происходит рядом со мной. Где стоит расположить камеру, чтобы получился тот план, который задуман. Лай Чэньин и Чэнь Куньхоу предпочитали натурные съемки, занимали в своих фильмах непрофессиональных исполнителей. У них я перенимал кинематографический опыт. Но созрел я окончательно только во время работы над фильмом «Парни из Фэнкуй». Кое-кто из актеров, снимавшихся в нем, имел со мной дело и раньше. Другие же были новичками, едва закончившими колледж. У них совсем не было актерского опыта. Мы снимали на натуре, в условиях, приближенных к бытовым. И я попытался отладить рабочий процесс так, чтобы новички не чувствовали себя ущемленными. Непрофессиональные исполнители нервничали перед камерой. Поэтому я решил отказаться от крупных планов. Время — деньги: едва актер заканчивал фразу или простое движение, мы завершали дубль. Так прием становился стилем. Я пробовал изменить свой авторский почерк еще на «Человеке-сэндвиче», но сформировался он окончательно лишь к концу съемок «Парней из Фэнкуй».

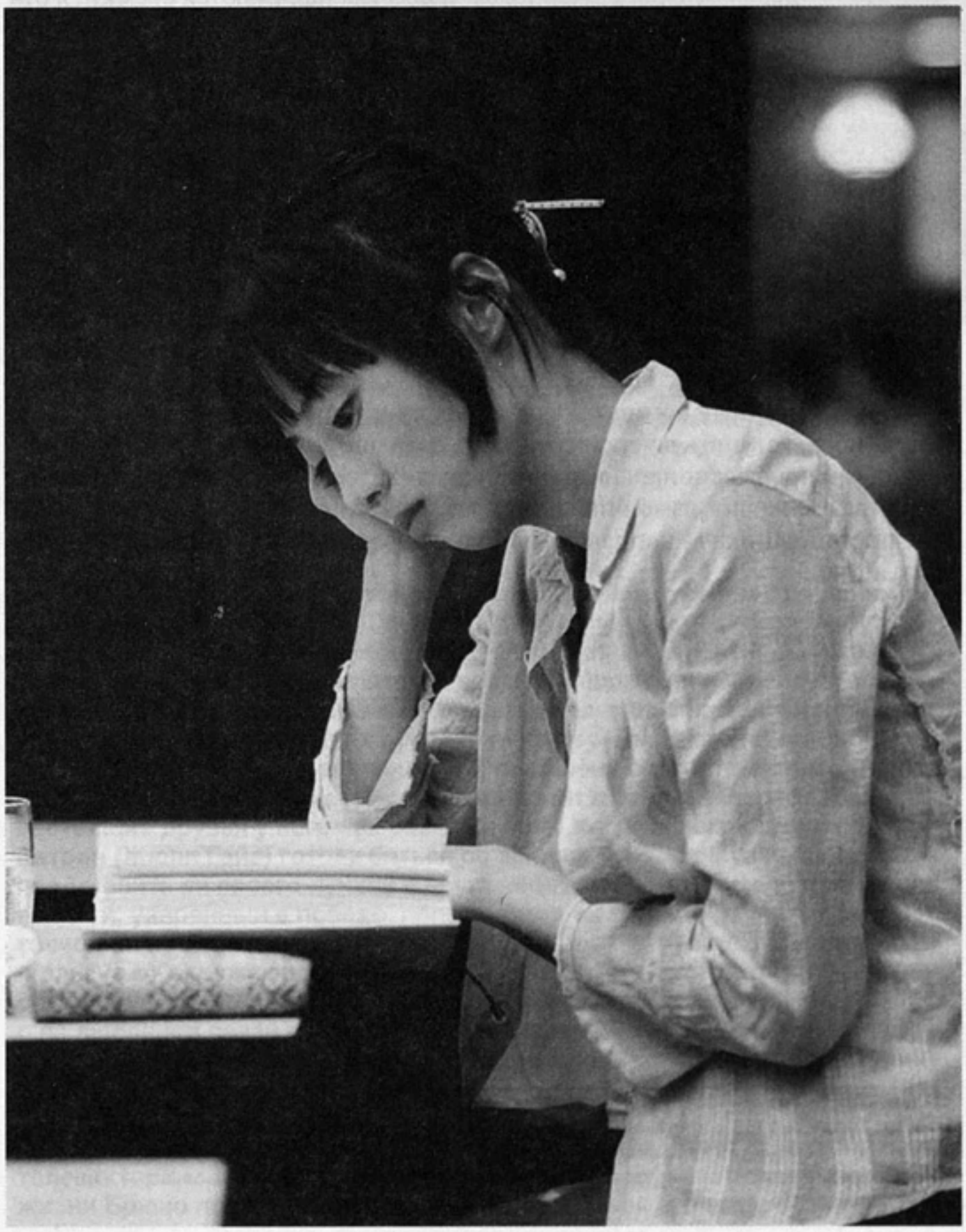
В то время — это был 1983 год — домой вернулось немало киношников, закончивших обучение за рубежом. Они дали толчок тайваньской «новой волне». Я говорил с ними о своих фильмах. Не всегда понимая, что они имеют в виду, дискутировал, просил разъяснений. Стал формулировать собственные идеи — чего я на самом деле хочу.

Когда снимаешь интерьерную сцену, нелегко добиться нужного результата. Актеру мало просто сказать свой текст. Он должен почувствовать, как его речь укоренена в самой ситуации, в обиходе. Важно точно состыковать время и место действия. Что и когда случается именно в этом пространстве? Где, к примеру, в десять тридцать утра можно застать матерей? На Тайване, скорее всего, на кухне. Чистят овощи, готовят еду. Сын входит в квартиру. Идет в свою

[1] Международные названия лент Хоу Сяосеня не всегда совпадают с китайскими. Так, «Озорная девчонка» (1980) в национальном прокате именовалась «Вот какая она, гулена!», а «Зеленая, зеленая трава у дома» (1982) — «Зелена трава на том берегу». — *Прим переводчика.*

комнату, чтобы поставить портфель, или спешит в ванную. А может, бросает матери несколько слов на ходу. В любом случае парню придется проследовать через кухню. Из подобных примет реальности и создается «экранная жизнь». Необходим достоверный фон, житейский фундамент. Именно так я собираю свое кино. Постепенно стал понимать: этот съемочный метод помогает добиться искомой естественности. Нужно знать, что на самом деле происходит вокруг. Вы не можете оказаться в некоем месте без определенных причин. Например, персонаж попал на железнодорожную станцию — как и зачем? Неплохо бы понимать, что его туда привело. Время и пространство для меня — первостепенные категории.

На формирование моего стиля оказали влияние воспоминания детства. Отец работал на местную администрацию в городе Гаосюн. Мы жили в служебной квартире. Дом уездного судьи располагался как раз напротив нашего. Ежедневно после завтрака я залезал на манговое дерево, росшее у него под окнами, и лакомился фруктами. Сидел на ветке, разглядывал округу. Все примечал. Летом дул ветер, дерево раскачивалось из стороны в сторону. Я боялся, что меня увидят, что могут застигнуть врасплох. Был всегда начеку, отслеживая движение автомобилей, велосипедистов и пешеходов. Ощущал,



«Кафе «Люмьер»

как расширяется окружающее пространство, как в эти мгновения жизнь становится «больше, чем жизнь». Другое впечатление, которое врезалось в память: еду в автобусе, до моей остановки рукой подать. Вижу девушку, переходящую улицу по «зебре». Внезапно шальная машина сбивает ее. Вижу все будто в рапиде. В моменты предельной концентрации все вокруг увеличивается в размерах, пространство обретает особую густоту. Так бывает в кино, где время отлично от обиходного. Время в кино — время непосредственного присутствия, субъективное время, very direct time.

Софи Ву. Первые две новеллы фильма «Три времени» — классический Хоу Сяосень. А вот в финальной истории вы неожиданно меняете манеру...

Хоу Сяосень. Не думаю, что я изменил своему стилю[2]. Чистота стиля — это не то, что в первую очередь беспокоит меня. Все зависит от ситуации на съемочной площадке. От взаимодействия с актерами. К каждому из них нужен индивидуальный подход. Что я стремлюсь выразить, какой характер создать — вот это действительно важно. Сконструировав сюжетный каркас, пробую примирить две составляющие: логику фабулы и поведения персонажей. Передаю черновик профессиональному сценаристу, обсуждаю задуманное. И наконец сообщаю членам съемочной группы, про что будет мое кино. Сценарий обычно прописывается не до конца, он открыт для доработки. Это всего лишь предварительный абрис, эскиз. Когда начинаются съемки, я отношусь к сценарию без всякого пиетета, не забочусь о точной последовательности сцен или протяженности дублей. Доверяюсь актерам, их восприятию ситуации. Только тогда решаю, как адекватнее снять эпизод. Ввожу в кадр «говорящие» детали, вроде бумажника из «Миллениум мамбо». Вещь принадлежит мужу, но помогает представить его жену. Вы задаете координаты: ситуацию, время и место действия. А потом позволяете процессу развиваться самостоятельно. Если фундамент заложен, здание может расти. Вот почему когда я снимаю кино, я не планирую загодя длительность каждого плана, не предлагаю актерам детального сценария. Ситуация задана — исполнитель волен сам строить роль, отталкиваясь от своих естественных реакций. Потом уже я уточняю задачу и корректирую свой подход, исходя из природных задатков актера. Нужно почувствовать каждого из них, установить с ним обоюдный контакт. Режиссер обязан добиться этого. Не надо поднимать шум, вступать в перепалку из-за погрешностей актерской техники, из-за сбоев профессионального мастерства. Актер — живой человек, обстоятельства его жизни изменчивы. Меняется настроение, меняется и он сам. Долг постановщика — направить исполнителя по заданному пути. Вжиться в ситуацию.

Fountain (Taiwan), June 2006, vol.1

Перевод с английского Сергея Анашкина

[2] Фильм «Три времени» (2005) состоит из трех сегментов, действие любовных новелл происходит в 1911 году, в 1966 и в наши дни. Фабула каждой истории вырастает из обстоятельств конкретного времени, из нравов соответствующей эпохи. Пару возлюбленных, однако, играют одни и те же актеры. Название фильма поэтому можно перевести и более вольно — «Трижды». — *Прим переводчика.*

ПАТРИС ЛЕКОНТ:

«Еще три фильма, и я уйду из кино»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СИНТИЯ ЛЮЧИА

Патрис Леконт на съемках фильма «Мой лучший друг»

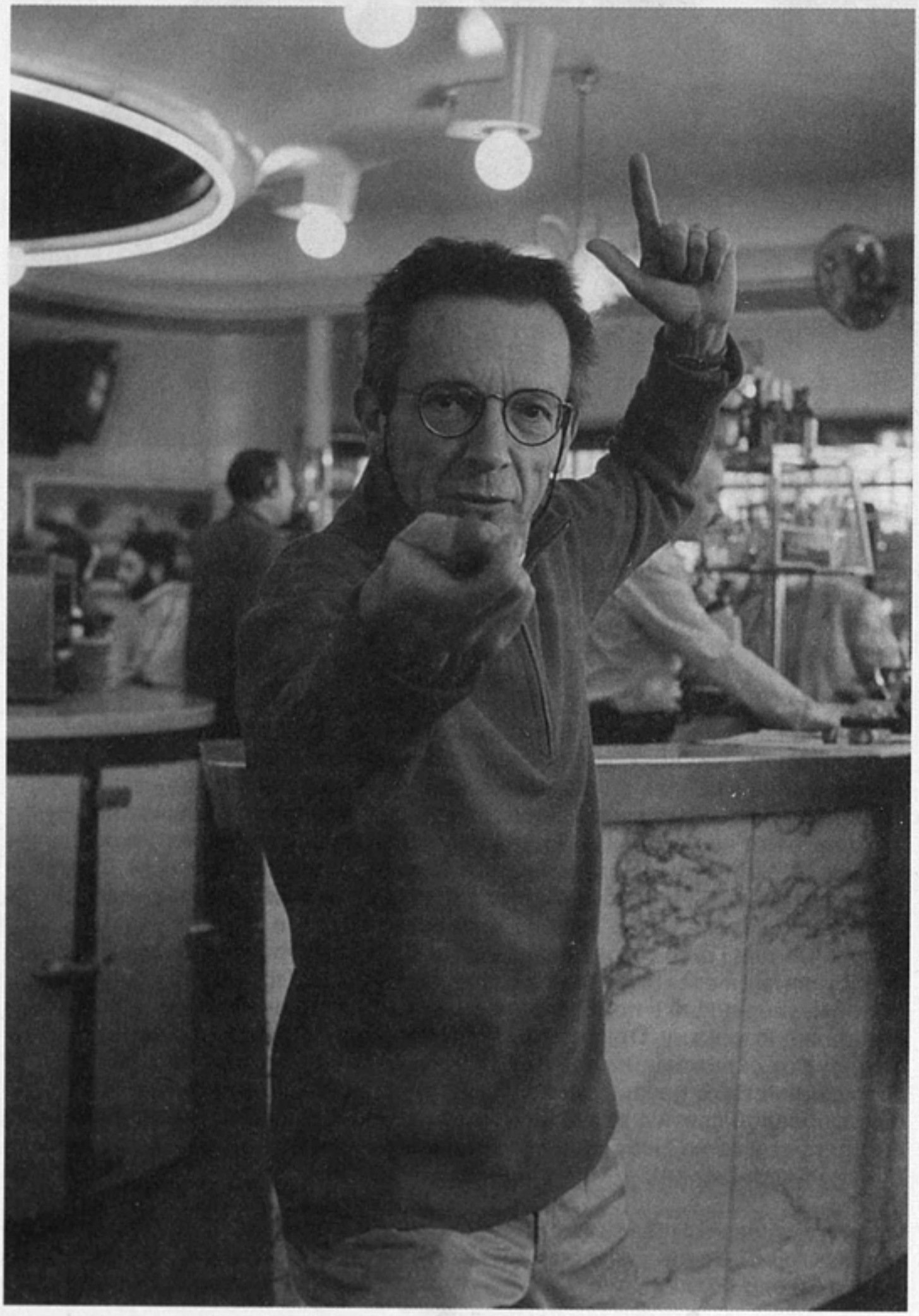
Несмотря на простоту рассказываемых историй, все работы Патриса Леконта, будь то исследование возможной романтической связи, как в «Откровенном признании», или поиски настоящего друга, как в «Человеке с поезда» и последнем фильме «Мой лучший друг», пронизаны маленькими, но неожиданными деталями, неизбежно усложняющими их трактовку.

Сюжет «Моего лучшего друга» кажется довольно далеким от жизни. У торговца антиквариатом (Даниель Отёй) есть все внешние атрибуты «нормальной» жизни — любовница и дочь, деловые партнеры и коллеги. Тем не менее в начале фильма, во время дня рождения Франсуа, все вышеперечисленные персонажи довольно прямо заявляют имениннику, что у него нет ни настоящих друзей, ни даже малейшего понятия о дружбе. Шокирующее заявление при подобных обстоятельствах. Сперва разволновавшись, Франсуа вскоре приходит в себя и заверяет всех, что настоящие друзья у него как раз-таки есть. Когда же его сотрудница Катрин (Жюли Гайе) готова биться об заклад, что Франсуа не сможет представить ей своего лучшего друга через месяц, тот смело принимает вызов и, уверенный в победе, принимается тщательно изучать старую телефонную книжку. Однако можно легко понять, насколько далек Франсуа от окружающих его людей. Несмотря на многолетнее сотрудничество с Катрин, он искренне удивляется, когда узнает о ее любовной связи с девушкой. Поглощенный мыслями и делами, он игнорирует и свою любовницу, и нуждающуюся во внимании юную дочь Луизу (Жюли Дюран).

Франсуа случайно знакомится с таксистом Брюно (Дени Бун), любителем телевикторин. Заучивание множества пустячных фактов стало в унылой жизни Брюно последней отрадой — с тех пор, как его жена сбежала с его

же лучшим другом. И хотя поначалу болтливый таксист не вызывает у замкнутого антиквара ничего, кроме раздражения, после нескольких столь же случайных встреч Франсуа приходит в голову, что у этого типа есть чему поучиться, а именно — искусству дружеского общения. К несчастью, нашего героя, изо всех сил старающегося найти друга в отведенный срок, волнуют лишь «мастерство» дружбы и ее искусное «исполнение».

Открывающая фильм сцена, в которой Франсуа разговаривает по мобильному, сидя в церкви в ожидании начала похоронной церемонии, ярко характеризует всю современную жизнь. Так сегодня, в эпоху «легкой и быстрой связи», общение становится всего-навсего привычной формальностью, а такое естественное на первый взгляд явление, как «дружба», превращается в поток пустых, ненужных слов в телефонной трубке.



Патрис Леконт

Синтия Лючиа. Почему во многих фильмах вы обращаетесь к теме дружбы, к разным ее проявлениям?
Патрис Леконт. Меня поражает то, что сегодня многие люди не имеют настоящих друзей, их чувства словно находятся в вакууме. Я еще никогда не делал дружбу основной темой картины. В моих фильмах ее всегда дополняла любовь. У этих чувств много общего, ведь они — основа нашей жизни. Без них она превратилась бы в сущий кошмар.
Синтия Лючиа. В фильме Франсуа воображает, что можно просто «выбрать» себе друга; в этом — ирония, комичность и абсурдность всей истории.
Патрис Леконт. Да, он полагает, что купить можно все, даже друзей, и это показывает, насколько далек он от понимания настоящей дружбы. С возрастом дружить все сложнее, ведь мы становимся требовательнее. Школьниками мы могли говорить: «Ты — мой друг» или «Ты мне больше не друг», это не имело большого значения. Дружба подразумевает открытость людям, альтруизм, а не эгоизм. Франсуа так честолюбив, так одержим прибылью, что просто сам же «топчет» всех своих друзей; он полностью поглощен собой. В дружбе важен интерес к людям, а Франсуа занят только тем, что из различных ситуаций пытается извлечь выгоду для себя.
Синтия Лючиа. В начале ленты Франсуа говорит по сотовому. В жизни так много виртуальных связей, но так мало реального общения.
Патрис Леконт. В наше время неплохо было бы освободиться от всех этих средств связи — мобильных телефонов, карманных компьютеров, ведь они ограничивают нас. Интернет позволяет нам вступать в контакт с людьми во всем мире, но, порой, мешает общаться с теми, кто находится совсем рядом.
Синтия Лючиа. В поиске друга, хоть и затеянного «на спор», Франсуа начинает вести себя нехарактерно: приходит на скромные похороны Патрика, на аукционе в порыве чувств покупает античную вазу, которая, по легенде, была когда-то наполнена слезами одного опечаленного друга. Кажется, что где-то в глубине души он все же понимает, что теряет многое.
Патрис Леконт. Эпизод с похоронами словно отражение собственной жизни Франсуа. Все мы когда-нибудь задаем себе вопрос: «Интересно, сколько людей придет на мои похороны? Что, если всего трое?»
Синтия Лючиа. В фильме, однако, это показано очень тонко. Зритель не видит сцены «прозрения» Франсуа.
Патрис Леконт. Да, это во многом связано с игрой Даниеля Отёя — она очень сдержанна. Я всегда боюсь переигрывания, ведь тогда герой превращается в карикатуру, в чистый вымысел, фантазию, и невозможно отождествить актера с его персонажем. А когда игра более сдержанна, она становится более правдивой, герой фильма предстает перед нами обычным человеком.
Синтия Лючиа. И тем не менее вызов Катрин с самого начала выглядит довольно неестественно, из-за этого зрителю трудно воспринимать героев как обычных людей.
Патрис Леконт. Вы правы. Звучит нелепо, когда кто-то говорит: «У тебя нет друзей». Поэтому мы со сценаристом волновались. Но меня успокаивало то, что играть будет Отёй, он очень помог мне в этой сцене. В ответ Франсуа возмущается: «То есть как, нет друзей?», и в этот момент Отёй играет просто замечательно. Защищаясь, на мгновение теряет уверенность, но затем самообладание вновь возвращается к нему. Все равно видно, что его чувства глубоко задеты. Сказать человеку, что у него нет друзей — словно дать ему пощечину; никто не согласится признать такое.
Синтия Лючиа. Судя по «Человеку с поезда», для вас взаимоотношения между мужчинами в основе своей более прочные и наполненные, чем отношения мужчины и женщины. Это так?
Патрис Леконт. Не то чтобы более прочные. Это разные типы отношений. Как я уже говорил, в историях о любви и дружбе много общего, но, проанализировав их, вы увидите различия. Для каждого влюбленного, если все складывается хорошо, существует лишь один человек — его возлюбленный. Друж-

ба же может связывать множество людей, не вызывая у них при этом ревности. К тому же в любви человек признается, о ней он заявляет, в то время как признание в дружбе услышать можно не часто. Вряд ли вы подойдете и скажете человеку прямо: «Ты мой друг». Об этом не говорят. А вот женщине о своей любви надо заявлять. Даже если она знала об этом и раньше, нужно произносить эти слова. Так как в дружбе нет признаний, как в любви, она нуждается в поддержке, в доказательствах, в каком-то подтверждении. И уже то, что Франсуа нужно признаваться в дружбе, показывает, что он понятия не имеет о том, что на самом деле она значит.

Синтия Лючиа. Некоторые критики считают, что во многих ваших фильмах, в частности «Человек с поезда» и «Мой лучший друг», отношения между мужчинами наводят на мысли о гомосексуализме.

Патрис Леконт. Я как-то не задумываюсь об этом. Знаю, что многие упоминают об особом характере отношений моих героев, однако сам я не могу контролировать такие нюансы. Не отрицаю, что во взглядах, которыми обмениваются Жан Рошфор и Джонни Холлидей в «Человеке с поезда» или Франсуа и Брюно в «Моем лучшем друге» есть, возможно, намек на гомоэротизм. Глядя на своего лучшего друга, человек испытывает восхищение, а в этом всегда есть нечто эротическое.

Когда мы начали писать сценарий фильма, я сразу представил в роли Франсуа Даниеля Отёя, но на Дени Буне я остановил выбор не сразу. И какое-то время даже думал взять на роль Брюно женщину. Я действительно увлекся идеей о дружбе между мужчиной и женщиной и уже предложил сценарий одной актрисе. Я носился с этой идеей в течение недели, но потом отказался от нее, поскольку возможная история любви никак не вписывалась в сценарный замысел. Я хотел рассказать о дружбе мужчины и женщины, так как фильмов об этом еще не было. Но я придержу эту идею на будущее.

Синтия Лючиа. «Мой лучший друг» потрясающе снят. Взять хотя бы сцену, в которой Брюно завтракает на кухне с дочерью Франсуа. Они окутаны мягким светом, в то время как Франсуа находится в комнате, освещенной холодным синим светом, при этом он выглядит отчужденно в прямом и переносном смысле.

Патрис Леконт. Я всегда стараюсь оформить свои картины как можно лучше. Возможно, это звучит претенциозно, но для меня крайне важен стиль фильма. И мне приятно слышать, что вы уловили этот стиль. Меня поражают кинокритики (хотя я не часто читаю их отзывы), которые редко уделяют внимание этому аспекту.

«Откровенное признание»

«Человек с поезда»

Синтия Лючиа. Я заметила, что вы часто используете подобное синее освещение. А в последнем фильме, в вышеупомянутой сцене, оно несет особый смысл.

Патрис Леконт. В этом эпизоде кадр поделен надвое. Световые и цветовые контрасты важны с точки зрения изобразительности. Но здесь также есть и момент интуитивного разделения: Брюно и Луиза на кухне болтают и смеются. А Франсуа подслушивает, он — такой отчужденный, одинокий человек, выхваченный из мрака синим светом. Вы все правильно истолковали. Однако, честно говоря, во время работы не думал об этом. Я не люблю притворяться, изображать из себя художника — хотел бы я им быть! Уверен, что если вы посмотрите на картины Мане, вы сможете сказать: «Вот это красное пятно поясняет вон то, другое», хотя, возможно, он расположил эти пятна, совершенно не задумываясь, просто по интуиции. Не стоит так рационально анализировать чье-либо творчество. Мне нравится думать, что творчество может быть бессознательным, интуитивным, и более всего мне нравится то, что есть нечто, что ускользает от нашего внимания. Нельзя контролировать всё. В конце концов, если фильм получился удачным или его таким воспринимают — это настоящее чудо. Я говорю так не из ложной скромности, просто я считаю успех чем-то сверхъестественным.

Синтия Лючиа. Я отметила, что на протяжении вашей карьеры вы работаете с одним и тем же монтажером и у вас есть постоянные сценаристы и операторы.

Патрис Леконт. Есть два человека, которые работали со мной над многими фильмами и которыми я очень дорожу, — Жоэль Аш, монтажер, и Иван Моссион, художник-постановщик. С Иваном мы начали работать в 1980 году и с тех пор не расстаемся. Он замечательный, и мы настолько хорошо работаем вместе, что, думаю, без него я не захочу больше снимать. А в работе Жоэль Аш столько чувства, что я вряд ли бы согласился снимать кино с другим монтажером.

Синтия Лючиа. Можете рассказать о чем-то удивительном, что сделала Жоэль, о том, что доставило вам искренние радость и удовольствие?

Патрис Леконт. В последней сцене фильма «Мой лучший друг» показаны события, происходящие год спустя. Брюно оплачивает счет Франсуа, празднующего день рождения с теми же людьми, что и год назад. Возможно, я снял эту сцену слишком быстро или был недостаточно внимателен, только между героями не возникало эмоциональной связи. Именно у Жоэль возникла

идея показать, как герои несколько раз молча переглядываются. Благодаря этому эпизод сразу «заиграл». И когда я увидел его в готовом виде, то едва не расплакался, настолько сильно он подействовал на меня; это была заслуга Жоэль.

Синтия Лючиа. Многие ваши фильмы имеют кольцевую композицию: мы видим какой-то образ в начале и возвращаемся к нему же в конце, чтобы понять его истинное значение и смысл. И хотя многие критики назовут это шаблонностью, тут есть элемент рефлексии, как во сне; таким образом кино оказывается сродни сновидению. Образ является к нам, а затем внезапно ускользает. В ваших картинах часто происходит резкая смена времени и мест действия, также меняются и световые, цветовые решения, характер движения, музыкальное и звуковое сопровождение. Можно даже сказать, что в этом есть какая-то брехтовская отстраненность от происходящего, зрителю всегда напоминают о том, что он всего лишь наблюдатель, что все, что он видит, — сон.

Патрис Леконт. Надо признать, это блестящий анализ, однако, признаюсь, многие вещи я делаю скорее бессознательно. О смысле моих картин я думаю гораздо меньше, чем вы. (*Смеется.*) Я всегда стараюсь сделать начало фильма оригинальным, увлекательным, неожиданным. Действительно, есть нечто шаблонное в том, чтобы в начале показать несколько разрозненных, непонятных, но запоминающихся образов, чтобы впоследствии вернуться к ним. Это, безусловно, схема, но я вижу в ней удачную возможность для построения фильма.

Мои картины всегда немного походят на сны, но это не более чем игра воображения. События у меня все же развиваются более-менее линейно. Чаще всего фильм начинается с встречи двух героев, которая влечет за собой другие события, и затем вся история вырисовывается словно сама собой.

Могу сказать, что в плане режиссуры и общей стилистики «Мой лучший друг» оказался самым трудным фильмом. В других картинах действие так или иначе было оторвано от реальности, что давало мне определенную свободу. Поскольку «Мой лучший друг» — картина о нашем времени, о повседневной жизни людей, я постоянно спрашивал себя, как его лучше снять. Для каждого фильма у меня должна быть выработана определенная концепция, хотя я и не люблю это слово. Фильм «Девушка на мосту» давал мне необыкновенную свободу действия. Но «Мой лучший друг» просто сбивал меня с тол-

«Догора»

«Мой лучший друг»

ку, я постоянно думал о том, как мне удастся снять кино о современности, о настоящих людях, с настоящими улицами и всем остальным, тоже реальным. Я старался как мог, но боялся показаться банальным.

Синтия Лючиа. Ваша работа с широкоэкранным форматом, особое распределение внутрикадрового пространства далеки от банальности. Внутри одного кадра вы соединяете очень разные элементы. В ваших ранних работах этот эффект достигался в основном с помощью монтажа. И еще: вы один из немногих известных мне режиссеров, который сам выступает в роли оператора почти в каждом своем фильме.

Патрис Леконт. Не знаю почему, но никто обычно так не делает. Из тех немногих режиссеров, кто, как правило, берет на себя функции оператора, можно назвать Люка Бессона, Клода Лелуша и Стивена Содерберга, последний еще и сам занимается освещением.

Синтия Лючиа. Как вы организуете работу вместе с такими профессионалами, как Эдуардо Серра и Жан-Мари Дрежу? Кто от кого получает распоряжения?

Патрис Леконт. Те, кого вы сейчас назвали, работают над освещением. Когда мы готовимся к съемкам, мы вместе с осветителем и художником обсуждаем источник и направление света и уже после определяем движение и места расположения актеров. Мы сосредоточиваемся на световой упорядоченности. Я высказываю свою точку зрения, но другие могут предложить свои идеи, найти лучший вариант. Моя операторская работа нисколько не мешает остальным членам съемочной группы. Мы отлично ладим друг с другом. Работать с людьми становится очень легко, если точно знаешь, чего хочешь, а я всегда стараюсь понять свои желания.

Когда я снимаю сцену с четырьмя или шестью персонажами, то учитываю, что моя камера — тоже один из героев. А тот, кто стоит за камерой, является самым главным и внимательным наблюдателем. Мне нравится быть «внутри» действия фильма, самому «проживать» его, а не просто следить за происходящим, как пассивный зритель. Хочу, чтобы камера ожила — ведь ею управляю я, живой человек! И, опять же, режиссер волен экспериментировать с построением кадра, не спрашивая ни у кого разрешения.

Трогательно то, что самим актерам нравится чувствовать прямое участие режиссера. Возможно, я и ошибаюсь, но мне кажется, если они знают, что за камерой — режиссер, они играют в полную силу; отдаются своей роли. Сегодня это особенно актуально, ведь все чаще во время съемок режиссер использует монитор, соединенный с камерой длинным проводом. Таким образом, он может находиться довольно далеко от фактического места съемок. Иногда во время натурных съемок монитор помещают под специальный брезентовый тент, чтобы оградить его от проникновения света. И тогда актеры сникают, ведь им не очень-то приятно играть для человека, сидящего где-то за ширмой. Я также считаю, что для режиссера во многих случаях это способ отгородиться от актеров, к которым он плохо относится.

Синтия Лючиа. У многих режиссеров есть актерское альтер эго; самые очевидные примеры — Трюффо и Жан-Пьер Лео в роли Антуана Дуанеля, Феллини и персонажи его фильмов, сыгранные Марчелло Мастроянни. Есть ли у вас актер альтер эго?

Патрис Леконт. Самый близкий мне по духу актер — Даниель Отёй. Не скажу, что он — мой двойник, но мы с ним на одной волне и прекрасно понимаем друг друга. Когда я предлагаю ему роль, нам не нужно долго обсуждать ее. Конечно, он не сразу овладевает ею, но есть главное — понимание персонажа, вживание в него. Наличие альтер эго в кино не обязательно, но это очень занятно. Довольно долго я считал Жана Рошфора своим альтер эго, как бы «собой в будущем». Теперь в лице Даниеля Отёя я нашел лучшую версию себя. (*Смеется.*)

Синтия Лючиа. Вы объявили, что перед уходом из мира кино снимете еще три фильма — что это будут за картины? Во время нашей беседы несколько лет назад вы упомянули, что собираетесь снять американскую версию «Мсье Ира». Она еще в разработке?

Патрис Леконт. Да, но все это непросто, так как я хочу постоянно контролировать процесс работы. Я надеюсь, что начать съемки удастся весной 2008 года. Пол Остер сделал потрясающую адаптацию сценария. В отличие от французского фильма, очень мрачного, новая версия под названием Homeland — легкая и светлая. Я вспоминаю уроки великого Хичкока, который в ленте «К северу через северо-запад» снимал загадочную, опасную встречу Кэри Гранта с незнакомцем на открытом месте, залитом светом. Мы с Полом Остером придерживались того же принципа: в сценарии действие происходит весной, светит солнце, и люди ходят в футболках.

Синтия Лючиа. А две другие картины?

Патрис Леконт. Мы пишем еще один сценарий с Сержем Фридманом, с которым я работал над «Девушкой на мосту». И хотя новый фильм нельзя назвать вариацией на эту тему, история в нем так же необычна и трогательна. Третий проект пока неизвестен; но я хочу попытаться осуществить мою самую заветную мечту — сделать мюзикл. Хочу, чтобы люди в фильме пели и танцевали, но делали это по-особенному. Столько великих мюзиклов уже снято, поэтому мне нужно сделать нечто совершенно новое. Нелегко придумать сюжет с хорошей идеей, ведь большинство мюзиклов рассказывают истории о достижении успеха. И мне не хочется следовать этому шаблону.

Синтия Лючиа. Вы твердо решили снять еще три картины, чтобы поставить себе планку и быть уверенным в том, что выполните задуманное?

Патрис Леконт. Мне нужно было определиться с количеством. Я полностью уверен в своем желании уйти из кино на время, а может, и навсегда. Энтузиазм со временем ослабевает, и мне не хочется рисковать и дожидаться того момента, когда придется работать без привычного воодушевления. Возможно, я останавливаюсь слишком рано, но я действительно не хочу рисковать.

Несмотря на это, я не собираюсь посвятить себя выращиванию капусты или рыболовству. Хочу заняться всеми теми вещами, на которые сейчас у меня просто нет времени — писать для других, работать в театре, жить более тихой, спокойной жизнью, потому что сейчас я живу в бешеном ритме. Я продолжу работать, но в более расслабленном режиме. Ведь съемки отнимают невероятно много энергии. Мне очень нравится работать в театре, этот насыщенный процесс доставляет массу удовольствия и гораздо менее утомителен, чем кинорежиссура. Я по-прежнему хочу творить, изобретать, но поскольку не знаю, как сбавить темп, лучше совсем остановиться. Не сейчас, может, через два-три года.

Синтия Лючиа. Раньше вы уже выступали в качестве театрального режиссера?

Патрис Леконт. Впервые я поставил пьесу Жана Ануя десять лет назад, и мне очень понравился процесс постановки. С тех пор я сделал еще два спектакля. Последняя моя пьеса идет в театрах с прошлого января, это театральная

версия фильма «Откровенное признание». Во время съемок «Моего лучшего друга» мне пришло в голову, что «Откровенное признание» можно поставить в театре. Я обсудил это с Жеромом Тоннерром, сценаристом, которому идея показалась интересной, и он написал пьесу, близкую по сюжету к фильму, но все же отличную от него, в том числе и по актерскому составу. Пьеса более «сконцентрированна», поскольку в ней всего одно место действия. Интересно, что один оттенок сюжета, а именно комичный, я разглядел не сразу. Вся история напоминает водевиль. Женщина приходит на прием к психиатру, но ошибается дверью и в итоге оказывается в компании бухгалтера. Зрителей история тронула, но также и порядком рассмешила.

Синтия Лючиа. Как вы оцениваете свою карьеру со стороны? Какого отношения к себе ждете?

Патрис Леконт. Никогда не думал о том, останутся ли мои фильмы в истории. Но теперь, когда я уже не так молод, я оглядываюсь в прошлое и вижу, что снял несколько картин, которыми можно гордиться, так как в них мне удалось полностью воплотить мой изначальный замысел. Думая о них, я понимаю, что моя работа не оказалась напрасной. Приятно сознавать, что нечто, вдохновившее меня на создание фильма, можно передать и оно будет жить в сердцах зрителей. Когда кто-то искренне и горячо говорит мне, что моя картина понравилась, я чувствую, что снял ее не зря, что я все сделал правильно.

Некоторые ленты завоевали успех, и я, конечно, ценю его. Но и те, что не снискали популярности, я тоже люблю, как любят собственных детей, которые учатся в школе хуже других. Один из таких фильмов — «Большое турне» (1996) о путешествиях трех прекрасных актеров, в нем очень много разговоров. Другой — «Догора» (2004), в котором, наоборот, не звучит ни единого слова. Обе картины не были успешными, но я все равно рад, что снял их. Уверен, что смог бы найти таких зрителей, которым они понравились. (*Смеется.*)

Синтия Лючиа. А что можете сказать об успешных фильмах?

Патрис Леконт. Вы не удивитесь, когда я скажу, что особенно мне нравятся «Девушка на мосту», «Мсье Ир», «Парикмахер» — я хотел сказать не «Мсье Ир и парикмахер», а «Мсье Ир» и «Муж парикмахерши». (*Смеется.*)

Синтия Лючиа. «Мсье Ир и парикмахер» — можно было бы сделать фильм с таким названием!

Патрис Леконт. Да, было бы смешно: превратить салон в место свидания, куда Мсье Ир входит в своем тяжелом пальто, совершенно лысый! (*Смеется.*)

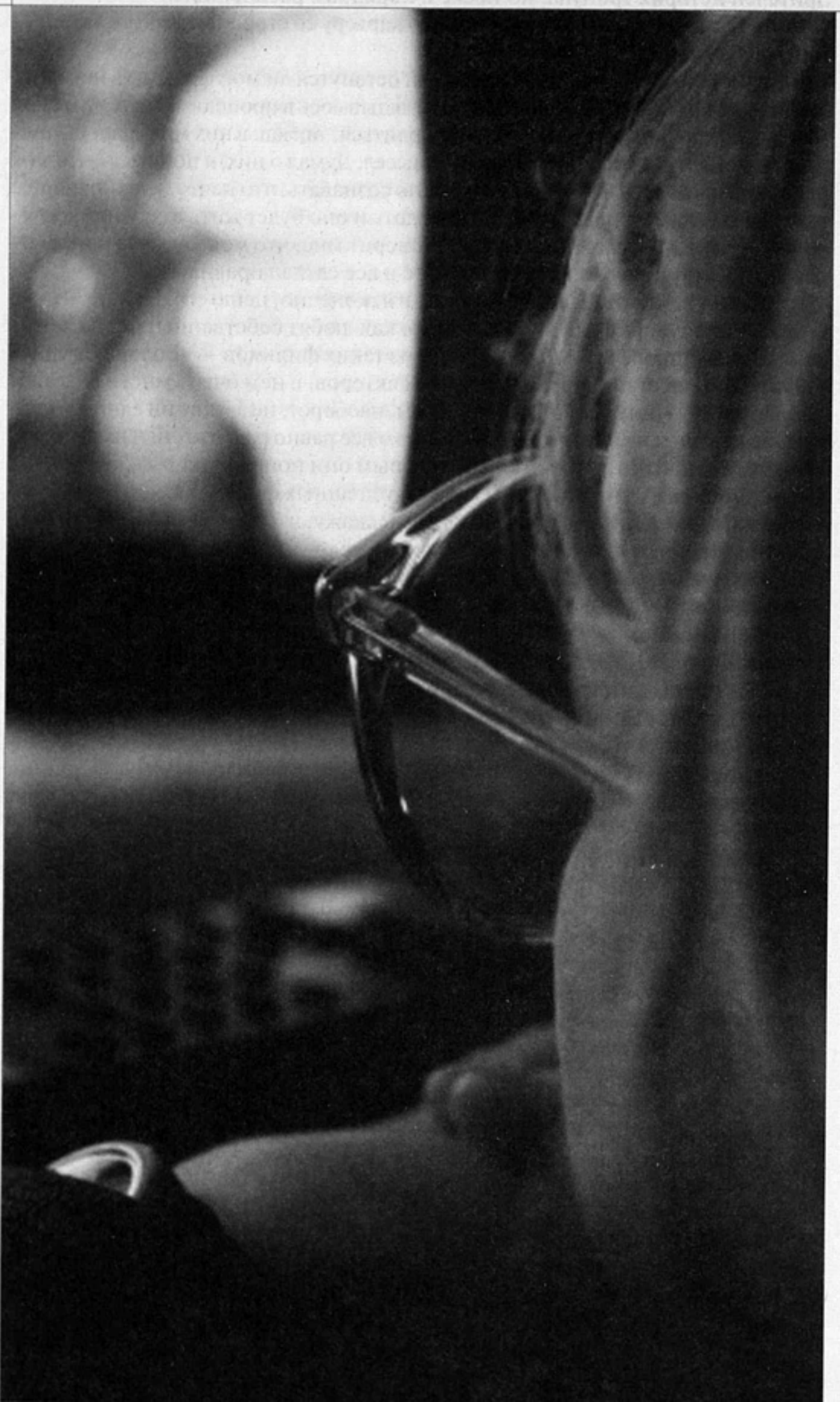
Синтия Лючиа. И тут он запевает песню...

Патрис Леконт. Это было бы забавно, но, конечно, глупо и бессмысленно. Хотя, возможно, я и снял бы свой последний фильм наподобие «8 ½» Феллини, где каждый актер, с которым я когда-либо работал, сыграл бы небольшую роль!

Cineaste № 4, Fall 2007

Перевод с английского Елены Паисовой

M E D I A



Рейтинг — сухой статистический термин — сегодня настойчиво и победно вытесняет из словаря теленачальников и телепродюсеров, телехудожников, телезрителей и даже телекритиков все прочие термины, призванные выступать аргументами в самых разных процессах, связанных с планированием, производством и оценкой всего, что создается для малого экрана. В статьях, публикуемых ниже, мы представляем два аспекта этой важнейшей проблемы.

ИРИНА ПОЛУЭХТОВА

Можно ли обойтись без рейтингов?

На одном из «круглых столов», где собрались менеджеры, журналисты и социологи, чтобы обсудить тенденции развития российского телевидения, руководитель одного из каналов задал присутствующим неожиданный вопрос: «Если представить, что у нас нет системы измерения рейтингов, каким, на ваш взгляд, было бы телевидение?» Вопрос остался без ответа, но задел за живое и засел в голове. Без понимания того, кому и зачем нужен рейтинг, какие функции он выполняет в современной телевизионно-рекламной индустрии, ответить на этот вопрос непросто, наверно, даже невозможно.

Что такое рейтинг

1. Рейтинг — это система измерений телевизионной аудитории. Рейтинги появляются в результате специальных исследований телевизионной аудитории. Они базируются на социологических методах массовых опросов населения с применением особых технологий фиксации телесмотрения (анкет, дневников, электронных приборов). Замеры телесмотрения проводятся не в каждом доме, а лишь в относительно небольшой группе семей, отобранных из генеральной совокупности с помощью принятых в социологии методов и процедур. Эта группа называется «выборочной совокупностью» (или просто «выбор-

Ирина Полуэхтова — кандидат социологических наук, возглавляет отдел социологических исследований Аналитического центра «Видео Интернешнл».

кой»), и если все сделано правильно, то ее телесмотрение будет довольно точно (в пределах допустимой для данного исследования погрешности) репрезентировать поведение всей генеральной совокупности. Поскольку измерение проводится постоянно (ежедневно и ежесекундно), то семьи, попавшие в выборку, участвуют в этих замерах на протяжении длительного периода времени (до трех лет). Когда в течение длительного времени опрашиваются одни и те же люди, в социологии это называется «панелью» (или «панельным исследованием»).

В качестве технологических инструментов фиксации телесмотрения используются электронные приборы, которые получили название «пиплметр» (peoplemeter). Эта технология до сих пор является наиболее передовой в техническом отношении. С января 1999 года компания TNS Gallup Media начала проводить общероссийское измерение телевизионной аудитории, запустила так называемую «пиплметровую панель», которая и сегодня является основным поставщиком рейтингов для российской телевизионной и рекламной индустрии. Но она репрезентирует телесмотрение не всех граждан, а лишь 45 процентов населения нашей страны, проживающих в городах численностью от 100 тысяч жителей в возрасте от четырех лет и старше. Это 65,7 миллиона россиян, которые и составляют «генеральную совокупность» российской телевизионной «панели».

Сама «панельная выборка» состоит из 2 500 домохозяйств (примерно 6 тысяч человек), расположенных в 53 городах России. Для этого к каждому телевизору в домохозяйстве, попавшем в выборку, подключается электронный прибор («пиплметр»), который с момента включения телевизора записывает в память все переключения по каналам каждого человека старше четырех лет, проживающего в семье. Для того чтобы прибор распознавал членов домохозяйства, у каждого из них есть индивидуальная кнопка на пульте, которую они должны нажать, чтобы зарегистрироваться в качестве зрителя. Делать это нужно всегда, когда находишься в комнате с работающим телевизором. Всю информацию о телесмотрении в домохозяйстве «пиплметр» держит в памяти в течение суток, а ночью по линиям связи она перекачивается в компьютер исследовательской компании, где подвергается обработке, в результате чего появляются рейтинги эфира всех телеканалов за предыдущий день.

Телесмотрение населения малых городов и сел (менее ста тысяч жителей) сегодня не измеряется и вообще практически не исследовано. Это вызывает вполне понятное недовольство больших общенациональных каналов, прежде всего Первого и «России». Они в силу исторически сложившихся причин и особых условий распространения сигнала доступны практически всем жителям страны, в отличие от всех прочих телеканалов, техническое проникновение которых ограничено, как правило, крупными и средними городами.

Другая проблема связана с размером выборки (см. таблицу № 1). Достаточно ли опроса 2 500 домохозяйств (6 тысяч респондентов) для получения достоверных данных о телесмотрении 66 миллионов?

Рекомендуемый размер панели в 5 000 домохозяйств обеспечивают лишь несколько западноевропейских стран с развитыми рекламными рынками — Германия, Англия, Италия, чуть меньше выборка в Испании и Франции. Из этого ряда выбиваются США, где величина общенациональной панели составляет 11,5 тысяч домохозяйств, но это объясняется как большим объемом генеральной совокупности (281,5 миллиона человек), так и размером телерекламного рынка — 64,5 миллиарда долларов. Россия близка к европейским странам, при этом масштаб выборки здесь в два раза меньше. Но и объем рекламного рынка в России почти в два раза меньше, чем, скажем, в Германии, Франции и почти в три раза меньше, чем в Англии.

Российская выборка, по мнению экспертов, является вполне достаточной для получения достоверных данных о телесмотрении всей генеральной совокупности или отдельных, но больших по объему целевых групп (например, «Все 18+», «Мужчины 4+», «Женщины 4+», «Все 18—54» и пр.). Из-за отно-

сительно небольшого размера выборки проблемы возникают лишь в связи с измерением телесмотрения узких целевых групп и телеканалов с малым техническим охватом.

2. Рейтинг — это информация об аудитории эфирных событий: телепередач, сериалов, фильмов, рекламных блоков, роликов, а также отдельных временных интервалов (сутки, прайм-тайм, утро). Собственно, ради этого и проводятся дорогостоящие и трудозатратные измерения телевизионной аудитории. В этих самых цифрах выражается не что иное, как величина аудитории того или иного эфирного события. Так, аудитория программы «Время» за 23 мая 2007 года составила (в среднем за программу) 5,2 миллиона человек, то есть 7,8 процента от населения страны (точнее, от величины «генеральной совокупности»).

Таблица №1
Сравнение с размером панели в других странах

Страна	Размер панели (д/х)	Объем генеральной совокупности (млн. чел.)	Объем телерекламного рынка (млрд. долл.)
Китай	12 088 чел. (общенациональная панель) + 9*500 д/х (крупнейшие города)	1200,0	11,0
США	11 500	281,5	64,5
Германия	5 600	73,4	4,9
Италия	5 100	56,3	5,9
Англия	5 000	56,0	6,7
Индия	4 500	144,4	1,2
Бразилия	10 137 чел.	55,0	4,1
Испания	3 850	41,5	3,7
Франция	3 150	56,0	4,1
Австралия	3 000	14,0	2,6
Россия	2 500	65,7	2,3
Швейцария	600+1000+270	6,9	0,4
Польша	1 650	36,0	0,9
Бельгия	750+750	9,8	0,75

Рейтинговые передачи — это передачи, собирающие большие по величине аудитории. К примеру, самой рейтинговой программой 2006 года стал художественный фильм «9 рота», показанный Первым каналом 9 мая. Его рейтинг составил 19,7 процента (то есть его посмотрели 13 миллионов человек, проживающих в городах с населением 100 тысяч). Самую массовую телеаудиторию у нас всегда собирает новогоднее обращение президента (см. таблицу № 2).

Если рейтинг программы в анализируемой целевой группе выше, чем в общей аудитории (4+), значит, она более интересна представителям данной группы. Степень этого «интереса» можно посчитать и выразить математиче-

ски. Разделив рейтинг программы в целевой аудитории на рейтинг этой же программы в базовой (в данном случае это 4+), мы получим «индекс аффинити», который скажет, во сколько раз активнее представители целевой группы смотрят данную программу по сравнению с населением в целом. К примеру, рейтинг сериала «Кадетство» на СТС в возрастной группе 4—17 составил 10,8 пунктов, а в общей аудитории (старше 4 лет) — 6,1 пункта. Разделив один показатель на другой, получим аффинити-индекс — 177 процентов. Иными словами, представители группы 4—17 смотрели этот сериал в 1,77 раза активнее, чем население в целом.

Таблица № 2
Топ-лист сезона сентябрь 2006 — июнь 2007

№	Программа	Канал	Дата	Время	Рейтинг
1	Новогоднее обращение Президента России В. В. Путина	Первый канал	31.12.06	23:56	25,8
2	Всегда говори всегда—3 (сериал)	«Россия»	23.11.06	21:19	18,4
3	Тихий Дон (сериал)	Первый канал	07.11.06	21:30	17,9
4	Остров (х/ф)	«Россия»	07.01.07	20:15	17,9
5	Новогодний бенефис Максима Галкина (концерт)	Первый канал	31.12.06	21:37	17,3
6	Специальный корреспондент	«Россия»	15.10.06	20:59	17,3
7	Танцы на льду	«Россия»	15.10.06	21:23	16,3
8	Звезды на льду	Первый канал	02.12.06	21:20	14,9
9	Живой (х/ф)	Первый канал	28.01.07	21:59	14,7
10	Охота на Пиранью (х/ф)	«Россия»	05.11.06	20:31	14,6
11	Чистосердечное признание	НТВ	04.02.07	19:51	14,5
12	Ленинград (сериал)	Первый канал	19.02.07	21:32	14,4
13	Вепрь (сериал)	Первый канал	04.12.06	21:31	14,2
14	Новогодняя ночь на Первом канале	Первый канал	31.12.06	24:04	14,0
15	Последний бронепоезд (сериал)	Первый канал	30.11.06	21:30	13,8
16	Властелин колец: возвращение короля (х/ф)	«Россия»	08.01.07	20:18	13,8
17	Тайны следствия—6 (сериал)	«Россия»	20.12.06	21:20	13,6
18	Сонька—Золотая ручка (сериал)	«Россия»	28.04.07	21:18	13,6
19	Вести недели	«Россия»	15.10.06	20:00	13,5
20	Карнавальная ночь—2, или 50 лет спустя (х/ф)	Первый канал	01.01.07	21:02	13,5

Существующая система измерений TNS Gallup Media позволяет измерять телесмотрение не только в масштабах общенациональной генеральной совокупности, но и отдельно в 28 городах России. Различия в предпочтениях аудитории различных регионов иногда весьма существенны. Так, например, рейтинг сериала «Кадетство» в Москве составлял всего 2,9 процента, в то время как в отдельных городах он собирал более 9 процентов населения (Ставрополь, Ярославль, Новосибирск, Барнаул, Воронеж).

3. Рейтинг — это время. Каждый по собственному опыту знает, что люди редко смотрят одну и ту же передачу от начала до конца, не переключаясь на другие каналы. Этот тип поведения называется «зэппинг». По данным социологических опросов, к нему склоны 34 процента телезрителей, преимущественно мужчины и молодежь. Но и все остальные, конечно, так или иначе «сканируют» каналы, хотя бы с целью найти интересующую и запланированную к просмотру передачу или сериал, а также пережидая рекламные паузы. В результате кто-то задержится на канале всего несколько минут, кто-то посмотрит половину передачи, а кто-то даже от начала до конца, ни разу не переключившись на другой канал. Последние составляют, по данным исследований, менее одного процента от аудитории любой передачи. Поскольку переключение с канала на канал свойственно абсолютному большинству телезрителей, аудитория конкретной передачи меняется каждую минуту: кто-то включает телевизор, кто-то приходит с других каналов, а кто-то, наоборот, уходит или выключает приемник.

Следовательно, величина аудитории передачи в целом складывается из двух составляющих. Во-первых, количество людей, включившихся на данный канал за время передачи и задержавшихся хотя бы на одну минуту; во-вторых — время, которое каждый из этих «включившихся» смотрел данную передачу. Первый показатель называется «охват» (Reach). Второй может быть выражен через «среднее время просмотра» (Average Time of Viewing), количество минут, которое приходится на одного зрителя данной передачи. Но поскольку продолжительность телепередач может быть и двадцать минут, и полтора часа, то «среднее время просмотра» удобнее выразить в процентах от ее длительности и сравнивать между собой передачи разной продолжительности. Этот показатель называется «индекс Fidelity» (фиделити). Он позволяет судить о том, насколько передача удерживает внимание зрителей. Самый высокий «индекс Fidelity» имеют популярные у зрителей телесериалы (40—50 процентов).

Таким образом, рейтинг, или объем аудитории передачи, определяется в равной мере как количеством «включившихся» зрителей, так и временем, которое они оставались зрителями данной программы. Именно это мы и имеем в виду, когда говорим, что рейтинг — это время. Каналы борются за время телезрителей — ресурс, который у человека, с одной стороны, ограничен, с другой — высока конкуренция за него между различными видами деятельности и институциями.

Поскольку среднесуточный охват телевидения (то есть количество людей, которые включают телевизор хотя бы на минуту) является величиной стабильной и составляет примерно 75—77 процентов населения, то величина общей аудитории телевидения практически полностью зависит от «среднего времени просмотра», которое в России в 2006 году составило почти 4 часа (234 минуты) в сутки (см. таблицу № 3). По сравнению с 2002 годом население России стало проводить у телевизора почти на полчаса больше. Мировые лидеры — США (271 минута), Япония (268 минут), Аргентина (267 минут). Женщины проводят у «голубого экрана» больше времени (251 минуту в сутки), чем мужчины (214 минут), молодежь — значительно меньше, чем старшие поколения (16—24 года — 163 минуты, от 55 лет — 314 минут).

В телевизионной аудитории пропорции смещены в сторону женщин: 59 процентов женщин и лишь 41 процент мужчин. Возрастная когорта, к примеру, 16—24-летних в населении представлена 16 процентами, а в телевизи-

Таблица № 3
Индивидуальное среднесуточное время телесмотрения различных групп населения (2006, в мин.)

Группа	Минут в день
Мужчины	214
Женщины	251
Все 4+	234
до 10 лет	156
10—15	183
16—24	163
25—39	209
40—54	265
55—64	314
65+	314

онной аудитории их доля меньше — 12. А по старшим поколениям, наоборот: люди старше 55 лет, которые в населении составляют 23 процента, в телеаудитории занимают почти треть. Всего за четыре года телеаудитория «постарела» и стала еще более женской.

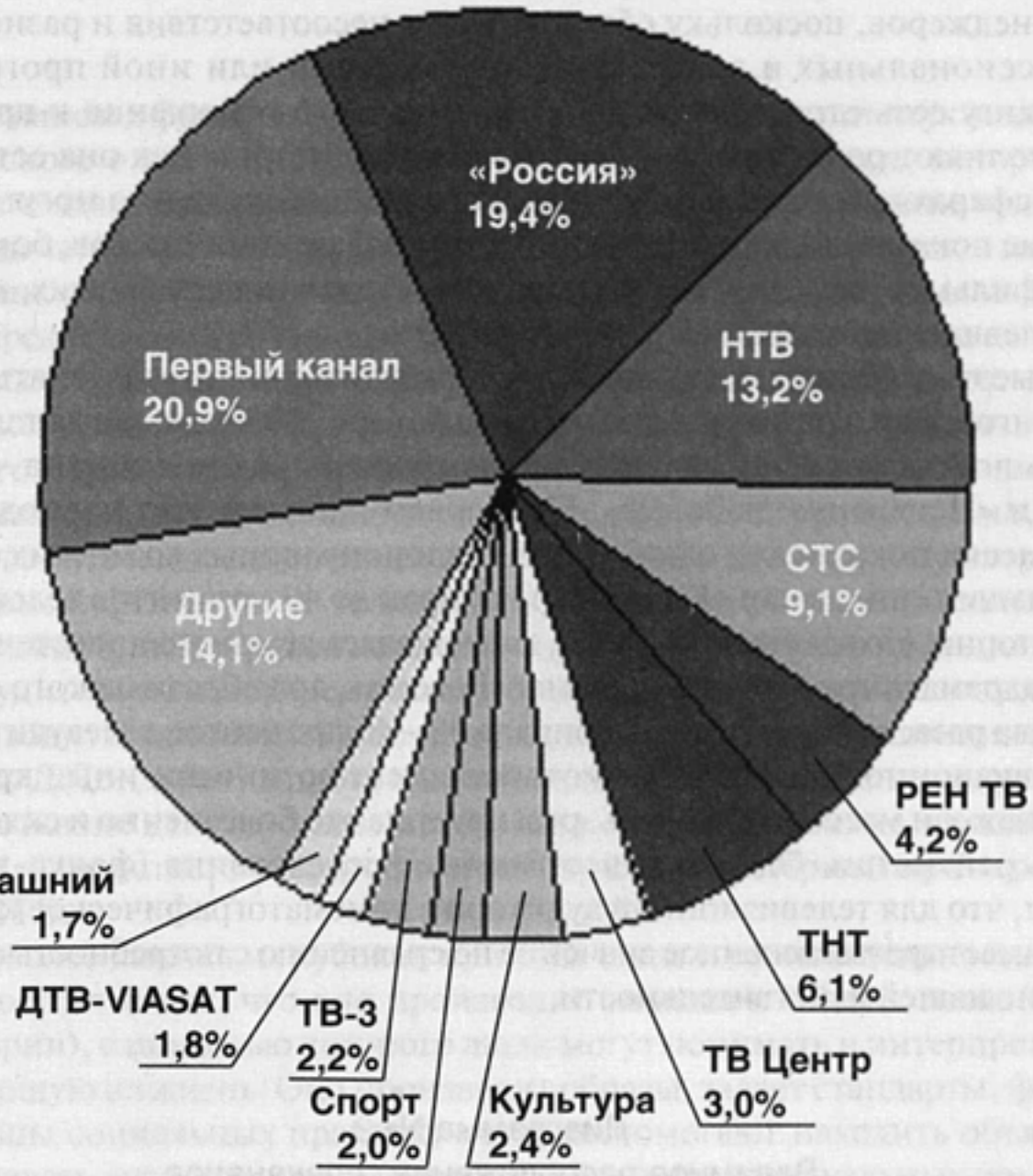
4. Рейтинг — это информация о положении канала на рынке. Чем выше рейтинг канала, тем больше его доля на рынке. Этот показатель называется Share, или «доля аудитории». Если федеральные Первый канал и «Россия» забирают каждый около 20 процентов от общей аудитории телевидения, то на «нишевые» каналы («Домашний», ДТВ, МУЗ ТВ, MTV, «Звезда») приходится всего по 1—2 процента (см. диаграмму № 1).

Аудитория СТС, ТНТ и МУЗ ТВ преимущественно женская и одновременно довольно молодая (моложе, чем аудитория телевидения в целом). Есть группа каналов, в аудитории которых больше молодых мужчин (ДТВ, РЕН ТВ, ТВ-3, MTV), есть каналы, аудитория которых несколько старше, чем аудитория телевидения в целом («Спорт», Euronews, 7ТВ). Самую молодую аудиторию собирает MTV, самую пожилую — «Культура» и «Россия» (см. диаграмму № 2).

5. Рейтинг — это «валюта». Рейтинги дают не только всестороннюю и разнообразную информацию об аудитории телевидения, но и являются «валютой» на телевизионно-рекламном рынке. Вопреки расхожему выражению о «покупке рекламного времени» на самом деле рекламодатели покупают (а телеканалы продают) не время (минуты, секунды) в телевизионном эфире, а аудиторию! И рейтинг как информация об аудитории выступает в качестве «единицы взаиморасчетов», или «валюты», между рекламодателями и телевещателями.

Собственно, именно рекламная индустрия и была инициатором создания системы измерения телеаудитории. Она дает рекламодателю информацию об объеме аудитории каждого рекламного ролика, позволяет узнать охват целевой аудитории за период рекламной кампании (количество людей из целевой группы, видевших данный ролик хотя бы один раз); дает воз-

Диаграмма № 1
Доли аудитории телеканалов в сезоне 2006/2007
(Аудитория 4+, эфирные сутки 5:00—29:00)



можность посчитать среднее количество контактов с рекламным сообщением представителей целевой группы и многое другое. Рекламодатель покупает не время (минуты, секунды), а аудиторию, выраженную в условных единицах, которые называются GRP (Gross Rating Points). Хотелось бы отметить, что в целом для исследования в России используются стандартизированные и принятые мировым исследовательским сообществом методы и технологии.

Когда мы изо дня в день в течение многих лет измеряем телесмотрение и анализируем данные, когда мы можем агрегировать данные за большой период времени и рассчитывать средние значения, то можем быть уверены, что это «среднее» и есть тенденция, основной тренд. Это именно то, как смотрит наше население те или иные каналы, программы, жанры — нравится нам это или не нравится, согласны мы с этим или нет. В конечном счете все, что мы знаем сегодня о российской телевизионной аудитории мы знаем в первую очередь благодаря рейтинговым исследованиям!

Функции рейтинга

1. Обратная связь очень важна для телевидения, поскольку в массовой коммуникации, в отличие от коммуникации межличностной, она отсутствует по определению. Трудно себе представить, что создателям сериалов «Мастер и Маргарита» или «Завещание Ленина» неинтересно, сколько людей посмотрели их произведение. Или, скажем, руководителям политических партий не важно знать, какой процент электората видел теледебаты с их участием. Рейтинговые исследования отвечают на эти вопросы. Не случайно

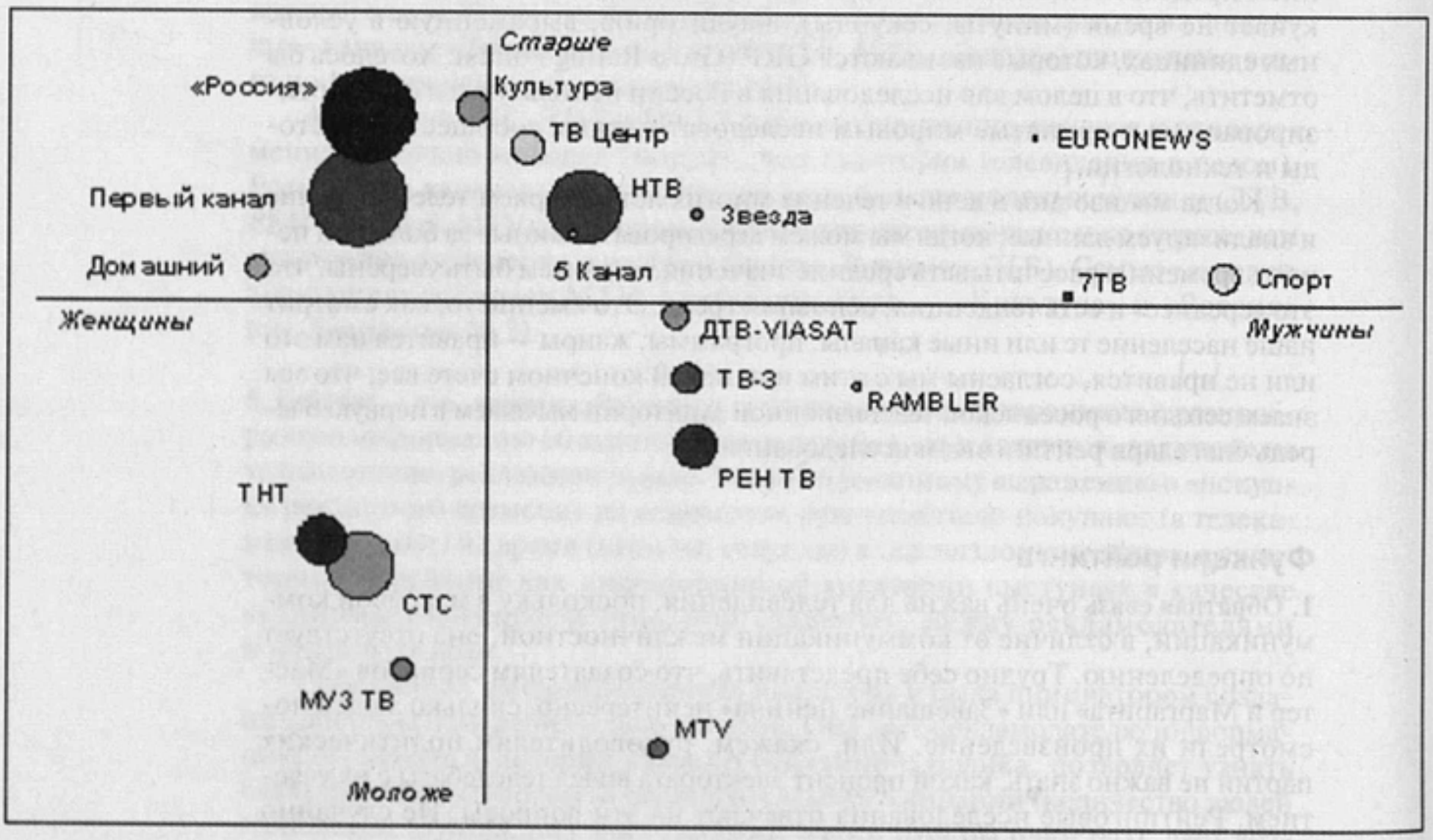
рабочий день телевизионных менеджеров начинается с внимательного и досконального анализа рейтинговых показателей вчерашнего телеэфира. Это «игла», на которой сегодня «сидят» практически все производители телепрограмм.

Рейтинги часто становятся предметом недовольства телевизионных творцов и менеджеров, поскольку обнаруживают несоответствия и разногласия в профессиональных и зрительских оценках той или иной программы. Но рейтингу есть отражение именно зрительского отношения к продукту. Они выполняют роль зеркала — показывают аудиторию как она есть. Если в других сферах культурной индустрии эту функцию косвенно могут выполнять такие показатели, как тиражи, объемы продаж книг, дисков, бокс-офисы кинофильмов, заполняемость залов на театральных спектаклях, концертах. У телевидения таких инструментов нет.

Любые изменения в предпочтениях телеаудитории можно узнать только из рейтингов. Так, к примеру, случилось в январе 2005 года, когда телеканал «Россия» поставил в эфир два премьерных российских телероманa — «Кармелита» и «Исцеление любовью». На Первом канале в этот период уже не первый месяц показывали один из лучших и популярных во многих странах мира бразильский сериал «Клон». Он собирал до 40 процентов телевизионной аудитории. Но вскоре после того, как началась демонстрация отечественных мелодраматических теленовелл на «России», доля бразильского сериала упала в два раза, а «Кармелита» собирала 40—45 процентов телеаудитории!

Телевизионное сообщество, которое имеет во многом иные критерии оценки, нежели массовый зритель, реагирует на это болезненно и склонно не доверять рейтингам. Однако качественные исследования (фокус-группы) показали, что для телевизионной аудитории кинематографическое качество сериала имеет третьестепенное значение по сравнению с потребностью видеть отражение нашей действительности.

Диаграмма № 2
Взаимное расположение телеканалов
в координатах «пол—возраст—рейтинг», 2006



В прошедшем телевизионном сезоне подобную «смену ориентаций» телеаудитории можно было наблюдать в отношении российских фильмов. Из 50 самых высокорейтинговых картин сезона, показанных на Первом канале, только 17 были зарубежного производства (в предыдущем сезоне — 29), а на телеканале «Россия» — всего 10 (против 29 в прошлом году).

2. Маркетинговая функция. Успех канала на рынке зависит от двух вещей — его технического охвата и искусства программирования эфира, которое предполагает создание расписания (сетки вещания) и его наполнение конкретными передачами, сериалами, фильмами. И то, и другое базируется на знании аудитории: ее объема и состава, закономерностей телесмотрения и телевизионных предпочтений различных групп населения. Рейтинговые исследования составляют информационную базу программирования телеэфира.

Использование рейтингов в качестве основного инструмента телевизионного маркетинга приводит к тому, что в борьбе за «поголовье» аудитории телеканалы идут исключительно вслед за ее потребностями, что может приводить к противоречиям и конфликтам между маркетинговой и общественной функциями телевидения. Руководствуясь исключительно рейтингами, ориентируясь исключительно на уже существующие потребности аудитории, телевидение оказывается заложником массовых вкусов. Это приводит к использованию принципа «понижающей селекции» (по выражению Д.Дондурея) в программной политике, когда эксплуатируются темы, безотказно действующие на психику — страх, насилие, скандалы, патологии и уродства, катастрофы и изотерика и пр. Яркий пример — телеканал НТВ.

Наиболее важная и глубокая причина силы и притягательности телевидения состоит в том, что оно производит смыслы и создает язык (понятия и категории), с помощью которого люди могут понимать и интерпретировать окружающую их жизнь. Оно производит образы, задает стандарты, формирует образцы социальных практик, которые помогают находить объяснения, распознавать суть происходящего в мире и в индивидуальных жизненных ситуациях. В этом своем качестве телевидение является важнейшим агентом социализации.

3.Функция финансирования телеэфира. Для каналов, полностью или частично зависящих от рекламы, рейтинги являются главным инструментом, с помощью которого они зарабатывают деньги: чем больше рейтингов (аудитории) сможет собрать канал, тем больше средств он получит. Телевизионный рекламный рынок в нашей стране столь динамично развивался в том числе и благодаря наличию и совершенствованию системы измерений. Она способствовала выстраиванию нормальных отношений между участниками процесса купли-продажи рекламы на телевидении и росту ее бюджетов, а также развитию телевизионных каналов: инвестированию в расширение сети и охвата, в производство и покупку контента. Рост рекламного рынка стимулировал появление новых телеканалов: за последние десять лет появилось 13 новых эфирных телеканалов общенационального масштаба — как правило, «нишевой» (аудиторной и тематической) направленности.

4. Прогностическая функция. Десятилетняя история ежедневных наблюдений за телеаудиторией, которая содержится в базах данных исследовательской компании TNS Gallup Media, дает возможность проанализировать аудиторию в любом разрезе: синхронном и диахронном, вертикальном и горизонтальном. Мы можем анализировать поведение различных групп аудитории, динамику изменения их предпочтений, можем рассмотреть, как изменялся интерес зрителей к тем или иным каналам, жанрам, конкретным продуктам, можем проанализировать разные случаи программирования и их влияние на

объем аудитории телеканалов. Вопрос в интерпретации и использовании этих данных.

На базе этих знаний и исторических данных осуществляется прогноз рейтингов телевизионного эфира на несколько месяцев вперед, который является необходимым и неотъемлемым элементом системы продажи рекламы по рейтингам (GRP). По прогнозным рейтингам происходит продажа и размещение роликов в эфире телеканалов в соответствии с медиапланами рекламодателей. Этот прогноз является также основой для формирования оптимальной средней цены на стоимость рекламы (одного пункта рейтинга, или GRP). Если прогнозируется, что в 2007 году рекламные бюджеты телевидения составят 110 миллиардов рублей, то для определения стоимости единицы аудитории (одного пункта рейтинга) необходимо спрогнозировать общее количество рекламных рейтингов (GRP), которые телевидение сможет произвести.

Самые, пожалуй, животрепещущие вопросы, которые волнуют всех: какие программы и сериалы снимать (покупать, заказывать)? Как пойдет тот или иной формат в эфире канала? Как сконструировать сетку, которая позволит максимизировать аудиторию канала?

Коммерческое телевидение, финансируемое за счет рекламы (независимо от того, является ли оно собственностью государства, общества или частных лиц) и существующее в пространстве рыночной конкуренции, не может нормально функционировать без такого инструмента, как рейтинги. Они дают представление о том, насколько успешно телеканал обслуживает интересы и потребности телезрителей и, следовательно, насколько он эффективен как рекламоноситель.

Конечно, телевидение без рейтингов возможно. Такое было в СССР. Его основная функция — идеологическая. Этот тип телевидения, в принципе, не нуждается в рейтинговых исследованиях. Еще один вариант — культурно-просветительские телеканалы. Практически в любой стране мира такие есть. Они свободны от рыночной конъюнктуры, не участвуют в борьбе за аудиторию и бюджеты рекламодателей, существуют на государственные субсидии, деньги правительственных и общественных фондов, а также пожертвования корпораций. В качестве образца часто приводят европейский канал ARTE, созданный на основе концепции защиты европейской культуры.

Надо сказать, что аудитория культурно-просветительского телевидения невелика — повсюду в мире она составляет всего 2—4 процента национальной телеаудитории. Но этим каналам высокие рейтинги и не нужны, они никак не влияют на их деятельность. Культурно-просветительские телеканалы везде существуют именно как «нишевые», как необходимое дополнение к коммерческому массовому телевещанию.

Гипотетически можно предположить возможность существования еще одного типа телевидения, которое не нуждается в рейтингах. Это телевидение, которое является сферой и способом реализации профессиональных потенций и амбиций творческих личностей. Это особый тип качественного телевидения — своего рода аналог авторского кино. Но в этом смысле рейтинги или какой-то другой инструмент обратной связи тоже необходим. Другое дело, что эффективность авторского типа телевидения определяется не рейтингом, а некими понятными профессионалам и принятыми в этой среде критериями качества телевизионного продукта. В рамках этого типа телевидения вряд ли были бы возможны некоторые продукты, которые идут сегодня в эфире российских телеканалов и имеют высокие рейтинги.

Но кто будет платить за качественное ТВ? Как и любое производство, оно требует ресурсов, и тот, кто их предоставит, естественно, захочет иметь инструмент контроля за эффективностью их использования. Если во всех рассмотренных вариантах телевидения эти вопросы решены, то в случае авторского телевидения они остаются открытыми.

В своем информационном вещании федеральные каналы уже давно перестали ориентироваться на аудиторию, поэтому неудивительно, что интерес

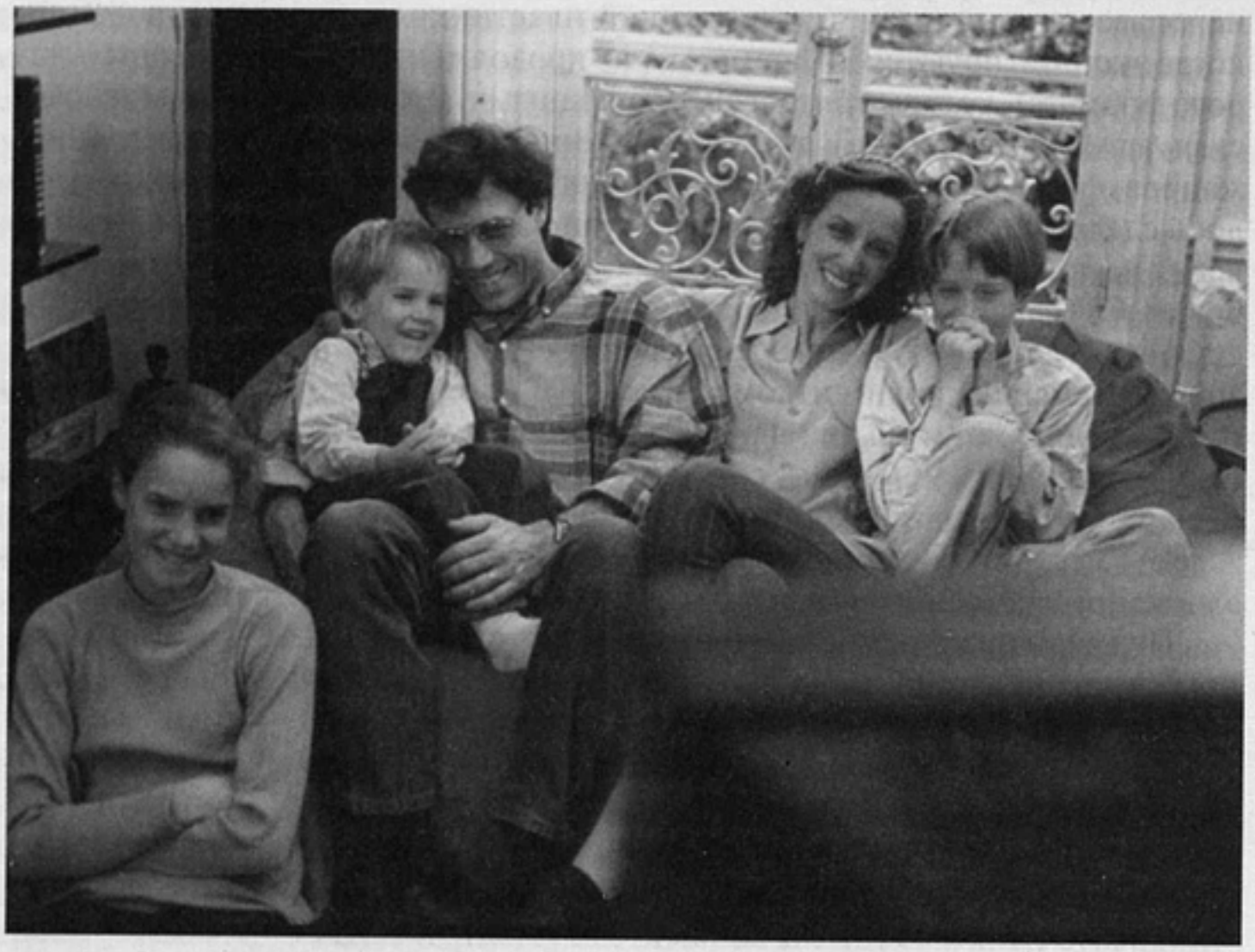
к информационным программам, как свидетельствуют опросы, в последние годы существенно снизился. Все реже люди смотрят новости каждый день, все чаще — время от времени, иногда.

Наряду со стратегиями, для которых ориентация на рейтинг превыше всего, в телевизионной среде живут, обсуждаются и получают воплощение подходы, связанные с критериями качества и социальной ответственности. Выражением первой тенденции (маркетинговой, рейтинговой) является «мультипликация» и «клонирование» успешных форматов другими телеканалами, использование принципа «заезженной пластинки» в программировании, когда эксплуатируются те форматы и их продолжения («новые сезоны» старого формата), которые были ранее успешными. Вторая тенденция (творческая, авторская) связана с экспериментами, поиском новых телевизионных жанров, форм. Напомним, к примеру, как СТС (совместно с «Амедиа») удалось сделать популярным в нашей стране жанр ситкома, который долгое время не приживался, хотя во всем мире он давно пользуется зрительской любовью. СТС рискнул еще раз и предложил продукт, который покорил российскую аудиторию — «Моя прекрасная няня» (удачно адаптированный лицензионный американский ситком). Затем СТС (с той же продюсерской компаний «Амедиа») открыл для российского зрителя сериалы в жанре драмеди (симбиоз драмы и комедии), создав «Не родись красивой» — оригинальную российскую версию, на этот раз колумбийского сериала Yo soy Betty, la fea. А вслед за этим СТС предложил уже собственный (нелицензионный) сериал в жанре драмеди — «Кадетство».

Примеры таких творческих поисков есть у каждого канала. При этом в данном случае не важно, имел ли проект коммерческую эффективность. Так, ТНТ сделал в свое время реалити-шоу «Кандидат», которое хотя и не имело таких высоких рейтингов, как «Дом», но было абсолютно новым для нашего телевидения и весьма полезным форматом, так как это была попытка артикулировать новые ценности, проговорить темы, связанные с такими категориями, как «деньги», «успех», «профессионализм». А Первый канал в прошлом телесезоне отличился яркими зрелищными премьерами («Звезды на льду», «Цирк со звездами», «Властелин горы», «Король ринга») и особенно позитивным и оригинальным шоу «Минута славы». Творческие поиски диктуются не только креативным драйвом, но и более прагматичной коммерческой целью увеличения (или хотя бы сохранения) аудитории канала. Зависимость от действий конкурентов заставляет их искать, придумывать, рисковать и экспериментировать. В условиях монетаризации российского телевидения даже творческие и инновационные подходы не могут существовать в отрыве от этой общей тенденции и не ориентироваться на потребности, интересы, ожидания и реакцию аудитории, показателем чего являются (и пока остаются) рейтинги.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Большая постановка жизни



Большинство исследований СМИ при изучении не только аудитории телеканалов, но и различных сторон производства, а также самой продукции (включая ее качественные характеристики) ограничивают свой подход практически одним медиаизмерителем — рейтинговыми показателями. Исследователи базируются на том убеждении, что самим фактом фиксации включенного телевизора человек всегда активно вовлечен в происходящее на экране. Не принимается в расчет даже то обстоятельство, что наряду с целевым телесмотрением (просмотр конкретной передачи, интересующей зрителя) существуют: спонтанное телесмотрение (просмотр любой телепередачи, не вызывающей отторжения), фоновое телесмотрение (включенный телевизор сопутствует занятиям различными домашними делами), дискретное телесмотрение (человек периодически находится в помещении с работающим телевизором) и, наконец, разные мотивы осознанного или нерефлексируемого зрителем отказа от телесмотрения. И уж совсем никогда не принимается во внимание такая «мелочь», как оценка увиденного. Так рейтинг, официально вроде бы признанный всего лишь средством измерения медиа-аудитории, по сути, стал главной оценочной процедурой, а вследствие этого основным и практически единственным ориентиром производства отечественного телеконтента. Отсюда и многолетний приоритет: достижение высокого рейтинга любой ценой! Еще бы — ведь за ним стоит конкуренция за колоссальные деньги. В них, в деньгах, а точнее, в том, что российское телевидение базируется только на экономических, коммерческих показателях, и заключается причина патологического разбухания, возвеличивания понятия «рейтинг». Технической, в сущности, категории.

Все другие, в первую очередь общественно значимые, цели телевидения — личностное развитие, формирование толерантно взаимодействующих сооб-

ществ, распространение адекватных вызовам времени представлений людей о действительности, служение психологическому здоровью — исчезли или существенно уменьшили свое значение. Изменились цели — соответственно, появились иные критерии, а значит, и потребительские свойства создаваемых программ.

Такая, ориентированная исключительно на рейтинг, модель отечественных медиа не действует только в двух случаях: когда речь идет о политических интересах — тогда максимальный охват достигается за счет работы со всеми зрительскими аудиториями, включая самые маленькие. Для достижения успеха здесь усложняются и подходы — авторы и продюсеры самых разных передач движутся во всех содержательных направлениях. Не используется эта модель и в так называемых репутационных проектах, таких как «Доктор Живаго», «Идиот», «В круге первом», «Завещание Ленина». Свои награды они получают вне какой-либо связи с рейтинговыми процентами, на основе совсем других экспертиз. В таких редких, специально оговоренных ситуациях российское профессиональное сообщество согласно не использовать рейтинг как единственный критерий.

Во всех остальных ситуациях этот, казалось бы, честный социометрический показатель является в нашей стране наиболее удобным и общепризнанным средством распределения рекламных денег (в этом году без малого четыре миллиарда долларов) между каналами. Более того, он выступает в качестве универсального — как бы очищенного от всех других привходящих обстоятельств — средства фиксации общественного интереса к тому или иному телепродукту. А значит, и как способ опознания всех других его потребительских качеств. Так технологическая по своей природе процедура через несколько шагов становится экономической, а следовательно, и содержательной. Эта философия устраивает сегодня всех участников и агентов российского медиарынка.

Самое опасное — и самое главное — следствие тотальной власти этой философии состоит в том, что на протяжении последних лет в нашей стране сформировалась методология использования — в процессе программирования — механизма так называемой «понижающей селекции». Суть ее в следующем. Значительно легче привлекать зрителей, работая на давно обнаруженных психологами древнейших конструкциях нашей ориентации в реальности — сексуальных влечениях, переживании возможного насилия, ожидании смерти, чувствах неизвестности, опасности, неизбежности, подавленности... Понятно, что человечество за тысячи лет выработало мощные культурные технологии противостояния этим инстинктам и внешним вызовам, а также стоящим за ними смыслам. Этому служат психологические практики вытеснения, сублимации, выработки разного рода норм, идеалов, этических и иных запретов, которые дают возможность человеку справиться со многими типами внешнего давления, личными страхами и комплексами.

Телевидение, как и многие другие институты культуры, во многом основано на этом цивилизационном движении: вверх — вниз, угроза — преодоление, опасность — защита. Вверх — это обычно обращение к гуманистическим потенциалам нашего существования: к таланту, развитию, выдумке, мастерству, труду, жертвенности, уверенности в себе, не исключающей, кстати, сомнений. Об этом сняты наши лучшие, в первую очередь советские, фильмы (только их телеканалы ставят в эфир в тяжелые дни катастроф, терактов и т.п.), созданы такие, к примеру, программы и сериалы, как «Жди меня», «Минута славы», «Танцы со звездами», «Не родись красивой».

Но многие передачи российского прайм-тайма тянут человека как раз в прямо противоположную сторону — вниз, в мир не подверженного культурным запретам подсознания. Имеют хорошо продающийся миллионам уклон в сторону демонстрации разного рода патологий, аномалий, скандальных историй, скрытых и неправедных сторон приватной жизни. Естественно, что это делается вовсе не ради намеренного показа не лучших проявлений нашей жизни, а исключительно из-за того, что так легче привлекать самые значитель-

ные аудитории. «Оказалось, что телевидение — это не та среда, где «полезные» программы могут быть востребованы. Пришло осознание того, что такое вот обучающее телевидение возможно только на узкоспециализированных платных каналах. Если же ты все-таки хочешь оставаться в мейнстриме, то ты должен продавать самый ходовой товар — эмоции и развлечения» (Роман Петренко, «Коммерсант» от 1.10. 2007).

Теперь рейтинги достигаются за счет самых простых телетехнологий: благодаря прямому обращению к наиболее привлекательным для массовых групп населения — низким по меркам культуры инстинктам и помыслам.

Из исследования фонда «Общественное мнение» (ФОМ) «Обыденные телекритики о «Программе максимум» (март 2007).

Дискуссионная фокус-группа:

«Модератор: Актуальные в этой передаче были темы или сенсационные?

Юля (68 лет, индивидуальный предприниматель): Сенсационные.

Андрей (21 год, студент): И то, и другое. А иногда бывают самые больные.

Света (19 лет, студентка): Я бы даже сказала, скандальные с какой-то точки зрения, потому что…

Лена (60 лет, пенсионерка): Нет, сенсационные, правильно.

Света (19 лет, студентка): Потому что вообще, в принципе, люди… Это, знаете, проведено было такое сравнение: если по одному каналу пустить балет, а по другому, допустим, новости с какими-то убийствами, то 90 процентов будет смотреть новости с убийствами, а 10... Поэтому, мне кажется, именно даже какие-то скандальные, да, нашумевшие — то, что обсуждают везде…»

В содержательном плане модель «понижающей селекции» требует от производителей контента обращения к психологически наиболее остро переживаемым «картинам мира» подавляющего большинства зрителей. Обращения к их потаенным стереотипам, идущим из глубины веков пракультурным матрицам восприятия и понимания происходящего. В результате огромное количество форматов российского телевидения создано будто по одним и тем же лекалам.

К базовым смысловым конструкциям такого рода можно — условно, конечно, — отнести некоторые опознавательные максимы, которые упрятаны в программный месседж популярных передач: «Пусть говорят» (Первый канал), «Человек и закон» (Первый канал), «Документальный фильм» в 22.30 (Первый канал), «Вести. Дежурная часть» («Россия»), «Честный детектив» («Россия»), «Чрезвычайное происшествие» (НТВ), «Программа максимум» (НТВ), «Чистосердечное признание» (НТВ), «Профессия — репортер» (НТВ), «Следствие вели...» (НТВ), «Криминальная Россия» (НТВ), «Русские сенсации» (НТВ), «ЧП за неделю» (НТВ), «Особо опасен!» (НТВ), «Ты не поверишь» (НТВ), «Лихие 90-е» (НТВ), «Петровка, 38» (ТВЦ), «Момент истины» (ТВЦ), «Опасная зона» (ТВЦ), «Доказательства вины» (ТВЦ). Самый простой контент-анализ сюжетов этих высокорейтинговых форматов позволяет вычленить систему транслируемых федеральными каналами содержательных установок на восприятие телепродукта.

1. Мир вокруг тебя очень опасен, агрессивен, непредсказуем. Человек тотально окружен враждебным пространством.

2. Ты потенциально подвержен всегда неожиданным ударам судьбы, которых ты, конечно же, вовсе не заслуживаешь.

3. В сущности, на протяжении всей жизни — от детства до смерти, при любой заботе родителей, друзей и государства — ты в этом мире ни от чего вредного, плохого и оскорбительного вовсе не застрахован и не защищен.

4. Всегда несправедливые, в большинстве случаев ничем не обусловленные, злокозненные или непредвиденные обстоятельства способны отнять у тебя все: здоровье, средства к существованию, родных, личное достоинство, надежды.

5. Ты, зритель, часто забываешь, что вокруг тебя очень много разного рода негодяев, неприятных событий, необъяснимых проявлений человеческого неблагородства — предательств, ужасных помыслов и поступков, низости, цинизма. Мы излечим тебя от уязвимого романтического прекраснодушия.

6. Все люди, включая самых знаменитых и блестящих, обладающих властью и успехом — правители, звезды, гении, герои, — подвержены абсолютно тем же напастям, что и ты, рядовой человек. Они мучаются, страдают и несчастны точно так же, как и ты, только, пока мы не покажем их на экране, — это неизвестно.

7. Жизнь полна тщательно и лицемерно скрываемых от общественности сведений о разного рода патологиях, извращениях, жестоких обстоятельствах, скрытых пороках очень известных и обыкновенных людей. А вот когда это — тщательно скрываемое — мы ярко, со всей мощью инсценировок представим на телеэкране, мы поможем тебе успокоиться, осознать, что ты не одинок в своих несчастьях. И тем самым честно подготовим к возможным напастям, к будущим ударам судьбы.

8. Ты, зритель, всегда знал, что мир довольно неправильно устроен, был таковым до тебя и будет после — поэтому лови мгновение, живи сегодняшним днем, думай о себе. А в социальном или политическом плане о тебе лучше позаботятся другие.

9. Не надо стесняться смотреть на представленные в эфире аморальные действия других людей, особенно знаменитостей, и связанные с этим ситуации. Не надо отказывать себе, признаемся, в мазохистском удовольствии интересоваться (и даже любоваться) чужими проступками.

10. Любая сфера приватной жизни, самый заурядный эпизод могут стать материалом, способным вызвать колоссальный интерес массового зрителя. Надо только суметь выудить, вытащить из них зерно потенциальной привлекательности. Вот лишь некоторые заурядные названия сюжетов документальных фильмов и ток-шоу, показанных на федеральных каналах в минувшем телесезоне: «Любовница вашего мужа шантажирует вас», «Сломанные судьбы и искалеченная психика наших кумиров», «Звереныши: детки в клетке», «Каково знать, что твой мучитель на свободе», «Сладкая жизнь на свалке», «Школа: борьба без правил» и многие другие — сотни подобных микро- и макросюжетов в каждой недельной сетке.

Такова условная и редуцированная реконструкция (на самом деле она, конечно, требует множества специальных замеров) той модели действительности, которая очень успешно — то есть с высоким рейтингом — транслируется в последние годы в самых разных форматах современных российских медиа.

Еще в 1979 году профессор университета штата Аризона Дэвид Элтейд в своей работе «Логика медиа» ввел понятие «формат». Этим термином американский ученый обозначил то, что является первичным не только по отношению к любому демонстрируемому в СМИ событию, но ко всей работе по его эфирной презентации. Формат есть то, посредством чего мы осознаем реальность, видим то, что видим. И это всегда не «сырое» событие, а определенным образом поданное и истолкованное, «отформатированное». Это подтверждает и исследование, проведенное фондом «обыденных критиков». «Людям довольно трудно различать реальные события и телевизионную версию происходящего. То есть их оценки строятся по принципу «что показано — то и было, чего не показано — того не было». Но для этого авторам, редакторам, режиссерам и продюсерам тот или иной формат необходимо всегда держать в голове — конструировать телевизионное ви́дение жизни заранее.

Проблема влияния гонки за рейтингом на российский телеконтент состоит вовсе не в том, что у нас так часто и много стали обращаться к темам скандалов, криминальных отношений, «клубничке» или к разного рода неблаговидным аспектам жизни. Настоящая драма в другом: в том, что утерян — и это очень опасно для сохранения психологического здоровья и норм общест-

венной морали — необходимый баланс между движением вниз и вверх, обращением к порокам, но и к достоинствам человека, между негодованием, презрением, но, одновременно, восхищением и верой в него.

Конкуренция за внимание зрителя — безусловно, естественный и яростный процесс. Она требует от каналов огромной работы, постоянного поиска, использования безумных идей. Нервные продюсеры вынуждены придумывать новые смысловые повороты, рисковать, жонглировать ракурсами темы, с портновской сноровкой перекраивать форматы. Но почему в России эта обычная профессиональная работа имеет большей частью один вектор, одно направление движения — вниз, с горы, от интеллекта и культуры — в глубины подсознания?

Вместе с тем было бы, конечно, несправедливо сказать, что высокие рейтинги достигаются только благодаря рассказам о скандалах, о частной жизни звезд, сексуальном опыте молодых людей или жутких историях, происходящих в «зоне». Нет, есть очень талантливые, дорогие и просто виртуозные телевизионные работы, каждая из которых сделает честь любому зарубежному телеканалу. Но почему-то это большей частью развлекательные программы. Блестящие креативные идеи появляются исключительно в области предложения разного рода удовольствий, отдыха, развлечений. И так редко — в рассказах о реальности, в объяснении ее проблем и способов правильной ориентации в ней (канал «Культура» здесь не в счет).

Вот и исследование, проведенное фондом «Общественное мнение» по заказу фонда «Образовательные медиа», еще раз подтверждает то обстоятельство, что практически все зрители без исключения оказываются в реальности, жестко сконструированной современным телевидением. Отобранной, сфокусированной, отредактированной авторами и продюсерами и только после этой проектной обработки представленной в российском эфире. Через отбор информации, образ, историю, контекст зрители подвержены многомерному воздействию смыслов «понижающей селекции». При этом мощнейший механизм их психологической идентификации с ярким изображением подключает к таким «картинам мира» буквально каждого. Кажется, что телевидение ничего не придумывает, а лишь экранизирует давно вызревшие в самом зрителе подсознательные мифы и комплексы.

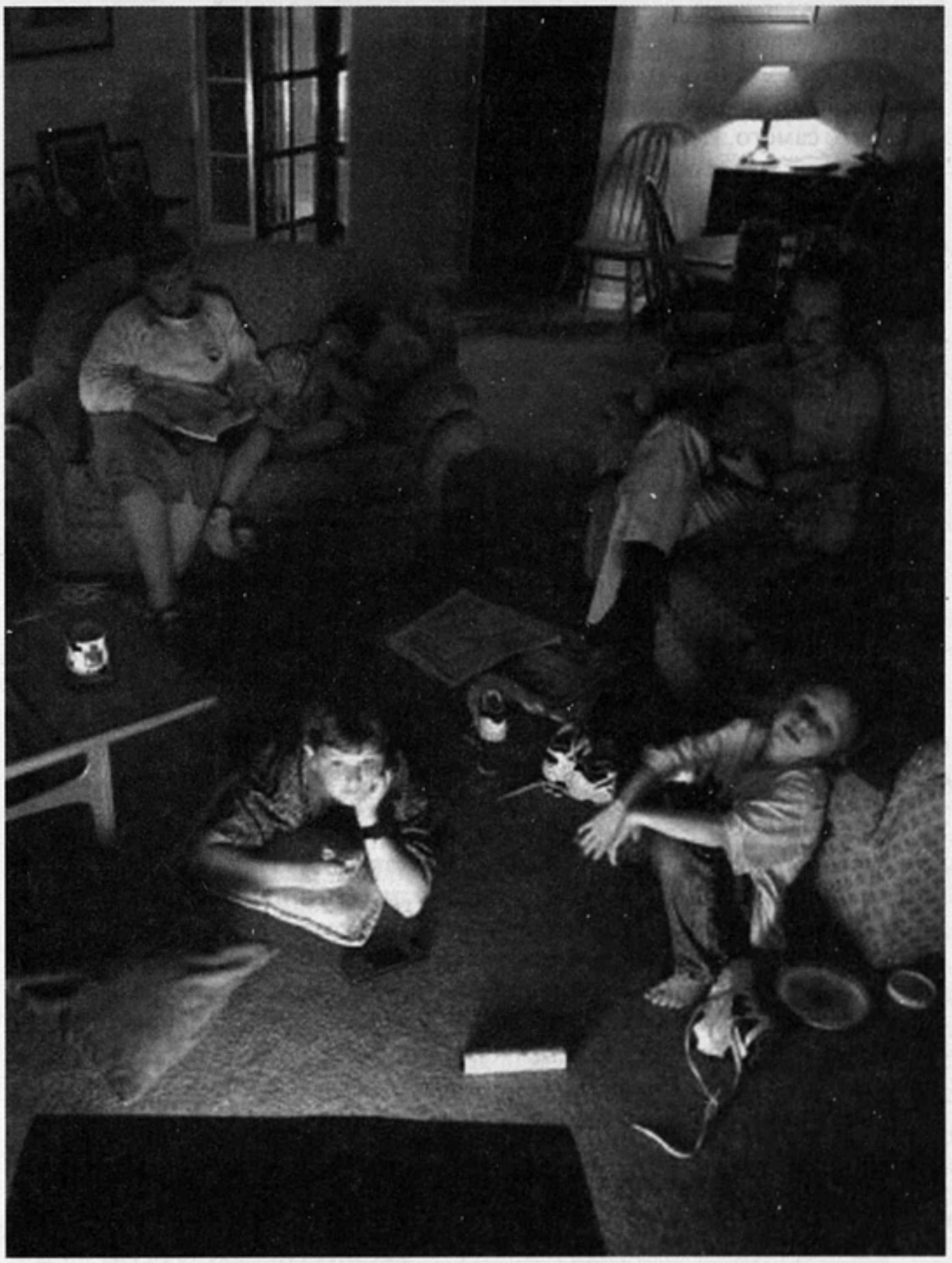
Модель понижения смыслов ради упрощения их понимания, а следовательно, увеличения аудитории действует в нашей стране столь тотально, долго и безотказно, что постепенно человек начинает привыкать к ее содержанию. Не реагирует на экстремальность сюжетов. Неосознанно он растворяется в этом ловко скроенном — в соответствии с его собственными архетипами, — усеченном и травмированном мире. Телевидение тут усиливает и закрепляет все то, чего он сам так боится. Тем самым оно наполняет жизнь человека негуманистическим ее пониманием. Не помогает ему освободиться от своих глубинных страхов, а с успехом и хладнокровием консервирует их. Формирует опасный содержательный контекст хотя бы тем, что задает совсем не вдохновляющие версии происходящего.

В обсуждении программы «Времена» на дискуссионной фокус-группе в рамках исследования фонда «Общественное мнение» «Обыденные телекритики» речь шла о том, что «криминальных передач очень много, слишком много страха вызывают они у людей... Какой бы канал ни переключили — везде сплошной криминал». «Насилие на телеэкране выглядит повсеместным... Это пугает и огорчает». «Во-первых, на экране оно воспринимается не как частный случай (как на улице), а как тотальное и концентрированное зло. Во-вторых, телевидение задает рамки допустимого и, раздвигая эти рамки, а с ними и границы морали, развращает людей с несформированной нравственной позицией, в первую очередь — подростков». «Телевидение приватизировано у общества его создателями... Оно делает нас».

Следует обратить внимание на один смысловой, даже мировоззренческий конфликт, который волей-неволей возникает на нашем ТВ в результате дающих высокий рейтинг передач «понижающей селекции». Зритель получает

от российских телеканалов одновременно два прямо противоположных послания. Обычно в начале новостных выпусков ему с восторгом рассказывают о победе наших баскетболистов на чемпионате Европы, о выигрыше в конкуренции за проведение Зимней олимпиады 2014 года, об увеличении пенсий или удачных запусках новейших ракет. Но тут же — без перерыва, после духоподъемных сюжетов — телевидение, если быть откровенным, ради увеличения собственных доходов, дезавуирует в самых рейтинговых форматах все те патриотические ценности, которые, казалось бы, являются основными в нашем идеологическом программировании. Как это вообще возможно — повествовать в одних сюжетах о гордости за страну, ее граждан, систему и тут же, в других — с еще большим блеском рассказывать о ее ужасах и аморальных устоях.

Кроме того, точно так же, как при развивающих личность тенденциях и проектах, нет предела и движению вниз. В этом смысле российское телевидение каждый телесезон как бы зондирует, проверяет грань возможного. Характерный пример: движение от «Чистосердечного признания» и «Программы максимум» к «Сука-любовь» и «Ты не поверишь» (НТВ). Да и само граж-



данское общество сначала привыкло, а затем и примирилось с таким ви́дением действительности, уже не противится ему и даже не воспринимает как нечто утрированное. Более того, миллионы зрителей приобрели глубинную психологическую зависимость от этого телевизионного продукта, описываемую фразой «не нравится, но смотрю с удовольствием».

Став своего рода эмоциональным наркотиком, десятилетняя воспроизводимость низких помыслов разъедает ценностную систему российских граждан, заставляет их более терпимо, чем, например, европейцев, относиться к представленным на экране, по сути, аморальным или имморальным поведенческим практикам. Игру на понижение, мотивированную охотой на огромные рекламные деньги, наносящую нашему «человеческому капиталу» ущерб в сотни миллиардов долларов, сегодня никто никак не изучает и не оценивает. Даже не реагирует на нее. Более того, благодаря удобной теоретической обманке — «зрители сами этого хотят» — удалось убедить всех, что телевизор просто вынужден, чуть ли не против своей воли, предлагать людям часто отравленные высокорейтинговые продукты, поданные в оболочке ежевечерних развлечений.

С кем угодно поговорите: директора и продюсеры каналов, ведущие, редакторы, режиссеры, звезды — все уверены, что они в своей конкуренции за деньги, безусловно, никак не влияют на ситуацию с негативно редуцированным контентом, а только отражают то, что происходит вокруг. Доставляют свой «интересный» продукт зрителю, об истинных потребностях которого знают лучше его самого. И лишь затем — в этом нет ничего дурного — продают рекламодателям время общения с огромными аудиториями.

Как это удобно для бизнеса — то обстоятельство, что интересы зрителей для ТВ менее значимы, чем задачи извлечения прибыли. Среди прочего это доказывает и контрпрограммирование, когда одни и те же форматы осознанно ставятся на одно и то же время в эфирной сетке. Цель одна: не пойти навстречу зрителям, а только максимально отнять их у конкурента и тем самым уменьшить его доходы.

Для того чтобы теоретически обосновать манию рейтинга, практически подчинившую сегодня задачам его увеличения все составляющие создания контента, телевизионные топ-менеджеры — они же единственные аналитики российских медиа — используют следующую объяснительную обманку. Наиболее внятно она сформулирована генеральным директором НТВ Владимиром Кулистиковым: «Телевизор — это обычный бытовой прибор, как холодильник» («Известия», 19.07.2005). «Вы слишком серьезно относитесь к нашей работе! Телевидение делает шоу, и новости — это тоже шоу» («Коммерсант», 4.07.2007). Ему вторит лидер телевизионного сообщества и Первого канала Константин Эрнст: «Телевидение — это общественная столовая [...] Мы работаем в сфере обслуживания» («Сеанс», № 29/30). Такое лукавство нельзя спрятать, даже если бы они добавили уточнение: «специфическая», «уникальная», «мультифункциональная» сфера обслуживания.

Идея телевидения как «столовой общепита» или «стиральной машины» позволяет внедрить в общественное сознание очень удобную для нынешнего смыслового наполнения эфира базовую установку: ТВ лишь удовлетворяет имеющиеся на данный момент потребности большинства зрителей и полностью от них зависит. Эта лукавая концепция незаметно переносит ответственность за создаваемый продукт с производителей на самих потребителей. При этом сохраняется удобство использования рейтинга не только как простой процедуры измерения аудитории, но и для решения основной задачи — распределения рекламных денег.

Владимир Кулистиков: «НТВ — это коммерческая компания, очень жестко нацеленная на производство рейтингов, которые дают возможность получать прибыль. И поэтому для нас рыночный критерий — основной в нашей деятельности. Каких-либо других задач мы перед собой не ставим... Целью является производство рейтинга. Если картина Боттичелли будет вызывать массовый интерес и приносить высокий рейтинг, мы будем показывать Боттичел-

ли. Но мы следуем за вектором пристрастий нашей целевой аудитории» («Коммерсант», 7.07.2007).

Работать на разные, не дающие большого рейтинга социокультурные группы, тем более на меньшинство зрительской совокупности, по мнению российских медиаменеджеров, — значит, не понимать самой природы современных СМИ. И вместо того чтобы всеми силами конкурировать друг с другом за понижение барьера доступности и привлекательности программ и тем самым сохранять (консервировать) сложившееся положение вещей, критики рейтингового мышления призывают производителей контента тратить гигантские усилия на трудоемкое и дорогостоящее перепрограммирование населения.

Следует принять во внимание еще один очень удобный аспект опоры на этот тип медиаизмерения — возможность различной содержательной интерпретации данных рейтинга. Сейчас по факту включенного телевизора в двух с половиной тысячах семей, живущих в городах со стотысячным и более населением, на замерах и интерпретации чего и строится вся философия российских медиа, телевизионщики в значительной мере приписывают реальности (додумывают, достраивают) свои версии объяснения поведения — вкусов, пристрастий, оценок — миллионов зрителей. И уже как следствие этой в плане работы с контентом довольно волюнтаристской процедуры объективные показатели наполняются субъективным содержанием. Считается вполне доказанным вердикт: «Зритель хочет именно того, что мы ему, в случае свидетельства высоким рейтингом, и показываем».

Но любой экономист, тем более маркетолог, знает: уже давно не спрос определяет предложение, а, наоборот, предложение жестко формирует спрос. На это работают мощные специализированные службы, пиартехнологии, криэйторы и многое другое.

Конечно, большинство авторов, редакторов и продюсеров телевидения не ставят своей задачей зарабатывать на продаже низких чувств и побуждений. Просто так получилось, что внимание людей к ним, фиксируемое рейтингом, слишком чувствительно, а альтернатив его смыслообразующей функции сегодня на российском телевидении почти нет. В нашей стране сформировалась замечательная и очень удобная для высших менеджеров и акционеров система распределения рекламных средств, при которой телеканалы волей-неволей консервируют далеко не лучшие качества человеческих отношений... по просьбе самих зрителей. Очень тонко, удобно, бесконтрольно. Получается своего рода саморазрушение по заказу самих жертв.

Как это делается? Известно, что ТВ уже давно не просто средство массовой информации, а система программирования сознания миллионов, инструмент влияния на их оценки и поведенческие практики, мир психологических компенсаций, источник получения удовольствий, главный фактор формирования человеческого капитала... Телевидение приходит прямо в дом — на кухню, в спальню — не как сигнал или сеть, а именно как набор смыслов, столь необходимых для существования человека. И выбор тут вовсе не такой свободный и широкий, как при покупке колбасы или книг. Пока нет цифрового телевидения, зрителю, в отличие от супермаркета, не предлагают тысячи видов продукта. Не надо забывать, что у каждых четырех из десяти российских домохозяйств в 2006 году был доступ всего к двум телеканалам, а у шести из десяти — к четырем!

Но и этого достаточно, чтобы создать особую медийную среду, без которой человек уже не может существовать. Невозможно отказаться от эфира как предмета первой необходимости. По законам современной культуры такой шаг будет означать, что человек, по сути, выключился из жизни, можно сказать, покончил с собой! Как только мы просыпаемся, входим с улицы в свое жилье, первым делом включаем телевизор. Как свет, отопление и воду. В каждом втором случае этот жест не зависит от того, усаживаемся ли мы в этот момент перед телеэкраном или начинаем заниматься своими делами. Ведь в любом случае мы производим рейтинг.

П У Б Л И К А Ц И И

Геннадий Шпаликов

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Гена

Хорошо, когда волшебное возникает из будничных обстоятельств и слагаемые его просты...

Г.Шпаликов

Полдень, солнце, год, по-моему, 63-й. Они шли по длинному тротуару напротив ВГИКа. За тротуаром высилась ограда, за оградой росли деревья, окутанные нежно-зелеными облаками молодой листвы. Когда задувал ветер, листва шелестела. Казалось, других звуков слышно не было. Вдоль ограды неторопливо шли двое, один руками чертил в воздухе бесплотные фигуры, другой будто бы разглядывал их в голубоватом дрожащем воздухе весны. Оба улыбались, а по другую сторону улицы мы, вгиковские студенты, пооткрывав рты, провожали их восхищенными взглядами. Оба были знамениты, оба несправедливо, но всенародно обруганы, отчего, впрочем, их знаменитость ощущалась еще сильнее. Одного звали Марлен Хуциев, другого — Геннадий Шпаликов. Шпаликов только что закончил сценарный факультет ВГИКа, защитился фильмом «Я шагаю по Москве», уже будучи одним из сценаристов «Заставы Ильича» («Мне двадцать лет»).

Тогда я увидел Гену впервые. Потом в каком-то из поздних уже разговоров я, как смог, описал Хуциеву это солнечное, ветреное, счастливое видение давних лет.

— Куда вы шли?

— В столовую гостиницы «Турист», — не задумываясь, ответил Хуциев без всяких возвышенностей.

— Но почему вы уверены, что именно в тот раз, когда я вас видел, вы шли в эту столовую? — обиделся я на сухую прозу хуциевского ответа.

— А мы каждый день с ним туда ходили... Харчо, бефстроганов, сто грамм...

На меня надвигается
По реке битый лед.
На реке навигация,
По реке пароход.
Пароход белый-беленький,
Дым над красной трубой...

Ну что тут, спрашивается, в этих простых, почти бессмысленных строчках, которые мы пропели, пробормотали, просвистели почти все свои молодые дни? Отчего я помню их и сейчас, больше чем через сорок лет с того ослепительного дня, когда, засунув руки в карманы, сияя белозубой улыбкой физкультурника и баловня судьбы, прошел передо мной впервые их автор? Отчего в горле при этом воспоминании всегда встает комок как знак какой-то полузабытой не то радости, не то беды?

По несчастью или к счастью,
Истина проста:
Никогда не возвращайся
В прежние места.
Даже если пепелище
Выглядит вполне,
Не найти того, что ищем,
Ни тебе, ни мне.

Мы, в общем-то, не только не были с Геной друзьями, но даже все обстоятельства время от времени вроде бы складывались так, что мы могли бы и — больше того — должны были бы стать недругами. Но иногда жизнь перекручивала наши судьбы так, что связующее нас становилось едва ли даже не сильнее и ближе, чем дружба. Познакомились мы вскоре после моего поступления во ВГИК. Курсе на третьем я осмелился позвонить ему. Волновался до заикания в трубку, просил написать для меня сценарий. «Я вряд ли смогу, ч-ч-чудовищно п-популярен и оттого з-з-зверски занят...» Неужели он передразнивает мое заикание? Но ходу назад уже нет, а от унижений любовь, как известно, только крепнет. Я пытаюсь настаивать на встрече. «Ну х-хорошо, уговорили. В семь у П-Пушкина...»

Уточнять не надо, сомнений нет, со знаменитым Шпаликовым мы встречаемся «по делу» ровно в семь синего осеннего вечера у волшебного бронзового изваяния; к семи уже стемнеет, вокруг поэта зажгутся неярким золотистым светом старинные фонари.

Здесь когда-то Пушкин жил,
Пушкин с Вяземским дружил,
Горевал, лежал в постели,
Говорил, что он простыл.

«П-предлагаю зайти в ВТО и р-распить бутылочку х-х-холодненького «Цинандали»...

С этого Гениного предложения началось наше многолетнее общение. Слава богу, он не дразнился. Просто время от времени слегка подзаикивался от природы сам по себе.

На нем светлый китайский плащ, вокруг шеи намотан сине-голубой вязаный шарф. Я впервые в жизни попадаю в бестолковое актерское празднество вечернего ресторана ВТО, и там, среди шума и люстрового блистания фальшивых огней, на ослепительно-белой, хрустящей скатерти мы с Г.Ф.Шпаликовым распиваем бутылочку ледяного «Цинандали», восхитительный вкус которого, как мне кажется, и до сих пор у меня на губах. С тех пор я выпил немало другого «Цинандали», бывало, и холодного, и все больше со славными, вполне доброкачественными людьми, но тот вкус больше не повторялся. То был вкус вина и еще — обожания и заслуженной удачи. Допив бутылку, Г.Ф. расплатился и тут же царственно отказался сотрудничать со мной. Я скис, что, вероятно, отразилось на моей физиономии. Наверное, ему стало меня жалко.

— А давай двинем в цирк? — предложил он.

У Центрального рынка Шпаликов покупает букет синих астр. К моему изумлению, нас пускают со служебного входа. Резко пахнет конской мочой, потом деревянный запах опилок, тюремный свет электрических ламп в решетчатых намордниках. Он идет, будто хорошо зная куда, синий шарф болтается в такт шагам. Выныриваем возле арены, садимся. Представление давно в разгаре, движется к концу.

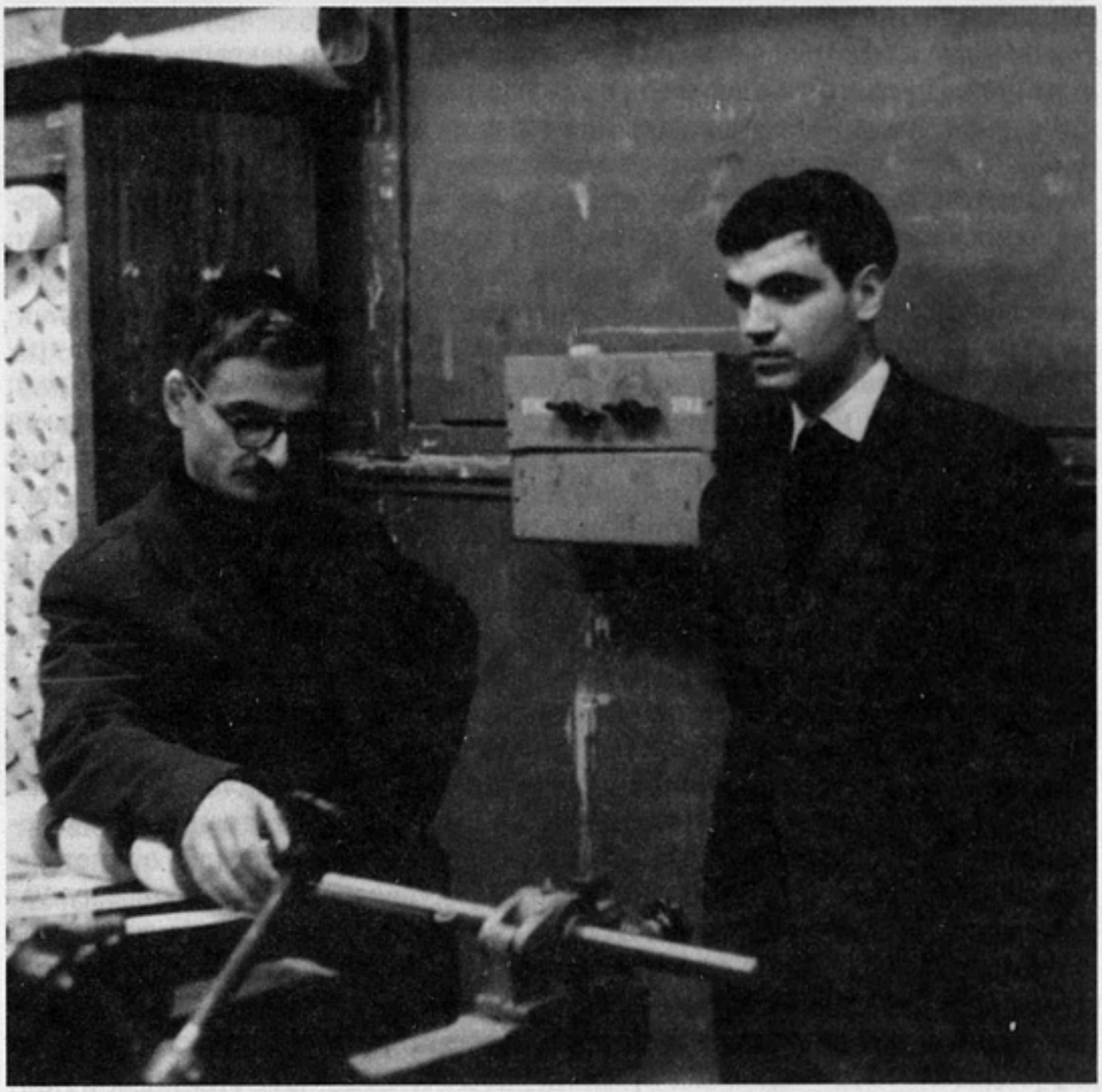
— Сейчас, — шепчет Гена, — сейчас оно самое и начнется...

Барабан бьет дробь, вспыхивает свет, я вижу, как под куполом на трапеции бесстрашно крутится невесомая девочка, летает над нами, как шагаловский ангел.

— Ну?! — в восторге не то восклицает, не то спрашивает Гена.

«Неужели влюблен?» — соображаю я. Влюблен не влюблен, до сих пор не знаю, кто такая эта гимнастка. Да и какая разница? Не исключаю, что вооб-

ще он сам себе этот роман ненадолго выдумал — такое Гена обожал... В цирке, как вы понимаете, я бывал и до этого, и потом, но ничего подобного в впечатлениях моих не повторилось (впрочем, вру, то же знакомое чувство нахлынуло на меня, когда много лет спустя я увидел гениальный «цирковой цикл» художника Фонвизина). А тогда, повиснув на лонже, гимнастка медленно спустилась с небес («а музыка играет так весело!»), Гена перелез через бортик и прилюдно на арене вручил ей свой синий букет, гимнастку в щеку прилюдно же поцеловав. Белые полы плаща плескались в свете прожекторов. Публика кричала «браво!».



Марлен Хуциев и Геннадий Шпаликов

Сон? Нет. Все так и было. Такие, представьте себе, были тогда времена!

Как блеск звезды,
Как дым костра,
Вошла ты в русский стих беспечно,
Шутя, играя и навечно,
О легкость, мудрости сестра.

Потом времена стали меняться. Перемены происходили втихаря, так, что сначала никто ничего и не понял. На смену былой Гениной «бессмыслице» явились новые «смыслы», стали зачитываться разумной «Литературкой», появился тухлый термин «проблемное искусство». Открыли политический Театр на Таганке — с гениальным Володей Высоцким, но также и с «тонкими намеками на толстые обстоятельства»; на спектакли, сходя с ума от счастья «приобщения», ломился народ. Тут же позакрывали и уложили на полку какие-то фильмы.

И хотя одно вроде бы гармонично уравновешивало другое, но улетучивалось что-то третье, наверное, самое важное. Стало труднее дышать. Нам-

то еще ничего, мы были так молоды, только начинали и потому довольно естественно применялись, как к норме, к кислородной ограниченности вздоха. А зрелые шестидесятники вдруг будто постарели разом, хотя и продолжали кликать друг друга по именам: Белла, Марлен, Булат... Шпаликовские друзья, они выжили. Не только выжили, конечно, — многие прожили с честью, а многие живы и сегодня, по-прежнему помогая, как могут, жить и выжить всем нам: и чистая исповедь Ахмадулиной, и сосредоточенная совестливость Хуциева, и ясность, благородство одухотворенности Окуджавы не наша роскошь — наш хлеб, спасавший в самые голодные времена. А Гена вот не смог, не одолел, не выдержал, а может быть, и не захотел — ни выдерживать и ни одолевать...

Много лет подряд 4 ноября в ресторане Дома кино накрывают стол для поминок. Приходят уже довольно пожилые и довольно немногие люди (с каждым годом число их все меньше), промерзшие и совсем невеселые садятся за стол, но через какое-то недолгое время раздается сначала первый смешок, потом другой, третий, вскоре начинается чудовищный хохот и еще через какое-то время часть поминающих уже бьется в хохоте истерическом — ничего, что многие в темных галстуках и костюмах. Это — ежегодные наши по Гене поминки, а смех, конечно, не от тупости и не от душевной черствости. Смех — от воспоминаний про Гену. Гена это одобрил бы. Вообще, когда ему что-нибудь почему-нибудь нравилось, он определял это единственным словом: «Смешно!» Так мы и привыкли, что Гена — это очень весело. Но время бежит, и все больше мы понимаем, что на самом-то деле Гена — это еще и очень серьезно. На этих безразмерных поминках мы порассказали друг другу сотни веселых историй про Гену или с Гениным участием. Ясно, что рано или поздно эти истории закончатся, а вот история Гены, может быть, еще только начинается... Во всяком случае, роль Гены в истории русской отечественной культуры, выражаясь академически, еще не нашла, я уверен, адекватного отражения.

Вот, к примеру, одна типично Генина история. В промозглую чудовищную осень чинно сидим мы с ним в Доме кино на каком-то там пленуме по поводу чего-то. По какой причине сидим мы на этом пленуме, к тому же оба, как стекло, трезвые, я уже и не припомню. Видимо, какая-то странная, но и весомая, по-своему, причина этому все же была. Во всяком случае, все четыре часа заседаний мы тупо отсидели в третьем ряду, рядышком, в пьяные кулуары упорно не выходя. Грустная же речь кинематографического руководства в тот день шла о том, что страшно много стало в нашем кино необъяснимых явлений пессимизма.

Первым про это тихим грустным голосом заговорил Лев Александрович Кулиджанов, наш тогдашний председатель, ненастырно бормоча, что, мол, так вот мы и доведем народ «до ручки», если не сменим все-таки свою унылую шарманку: мол, абсолютно исчезли с экрана добрая улыбка, душевное здоровье и вообще какая-либо жизнеутверждающая нота. (Эх, Лев Александрович, Лев Александрович, а что же сказали бы вы по этому поводу да сейчас, когда, оглянувшись на то время, видим мы братское единение народов в сладостном и улыбчивом человеческом раю!) А потом вышел и Караганов, лично ответственный за идеологию, а соответственно, и за исчезновение улыбок, и за трясину социалистического пессимизма. Народу, сказал он, надоел этот страшный мрак нашего критического кинематографа, его дикий ужас, и нужно нам, социально ответственным кинематографистам, обязательно и немедленно дать народу что-то светлое, высокое, поэтичное, вызывающее внезапный рост крыльев за спиною и последующее их взмахивание, и что если добром мы это не сделаем, то кинематографическим руководством будут приняты к нам соответствующие меры и даже есть уже проект этих строгих мер — проект столь тяжелый и непопулярный, что даже не хочется его пока обнародовать...

Каждый из нас лениво обдумывал свое место в этом непопулярном проекте, вздыхал и слушал дальше. Трое-четверо обреченно вызвались выйти на

трибуну и не очень убедительно рассказали, как буквально с завтрашнего дня они начнут высветлять свою палитру. Потом внезапно и с большой, даже неестественной скоростью все свернулось, и мы с Геной, повторяю, в абсолютной трезвости, вышли на темную Васильевскую улицу. И никто перед этим, это я помню точно, не дал нам взаймы, чтобы выпить, хотя мы, тоже как сейчас помню, пытались одолжить у разнообразных коллег хоть немножко, но в тот день безуспешно.

А на улице капал дождь, пузырились лужи, наши ботинки хлюпали — снаружи и внутри. Кондиций они были сомнительных. И опять-таки никак не вспомню, почему мы с Геной не воспользовались общественным транспортом, а тупо и неизвестно куда трезвые шли под дождем. Неужели и это из-за того, что не было денег даже на автобус? Но это вряд ли. Могли бы проехать и на халяву, если бы того захотели. Так или иначе, но мы передвигались по Садовому кольцу от гостиницы «Пекин» по направлению к Смоленской площади, к историческому Бородинскому мосту. Брели молча. На перегоне от Восстания к Смоленке Гена, хотя его никто и ни о чем не спрашивал, неожиданно начал сам:

— На самом деле они, конечно, правы. И Лёва, и Караган, — вдруг объявил он. — Все это не жизнь. Это — пессимизм. Вот так вот в рваных ботинках, трезвым, идти сейчас под октябрьским дождем и не верить в то, что с тобой вот-вот, желательно сегодняшним вечером, случится что-то радостное... Людям, действительно, нужна надежда. Давай, вот хоть мы с тобой, молодые одаренные кинематографисты, на удивление всем, и нашим товарищам-профессионалам, и многомиллионному народу, возьмем и сделаем что-то доброе, хорошее, веселое, светлое... От чего весь наш многонациональный кинематограф перевернется и обратится к нам живой, человечной, оптимистической стороной...

Машины, время от времени тормозя перед светофорами, то и дело обдают нас каким-то жидким дерьмом. Мы утираемся, сохраняя достоинство, удерживаем себя от грязного мата по адресу нерадивых шоферов, идем дальше, по-прежнему неизвестно куда.

— Давай, — говорю. — Давай, Гена, именно так вот и сделаем. Давай, совершенно неожиданно для всех, пусть это будет, так сказать, сюрпризом, учудим что-нибудь на экране именно про социализм, но с веселым и приветливым человеческим лицом. Без всякого пессимизма. Я всегда за это, Гена. Ты же знаешь. Мне уже вот так, под завязку, надоела всякая паскудная чернуха.

И мы с новой энергией начинаем обсуждать так внезапно свернувшийся пленум и те ценные идеи, которые все-таки успели сообщить нам наши старшие товарищи — Кулиджанов и Караганов. Гена исключительно мастерски и совершенно неожиданно включил меня в чувство абсолютного и тоже вполне неожиданного душевного единения с вышеозначенными докладчиками.

— Не надо так нам жить, не надо, — бормотал Гена, сосредоточенно глядя себе под ноги. — Другое что-то есть в этой жизни...

И мы, обдумывая этот нехитрый тезис, прибавили ходу и довольно споро прошли, наверное, еще с километр.

— Вот мы с тобой всё что-то придумываем, но все какое-то тяжелое, оскверняющее душу, по сути, конечно же, все это у нас безо всякой позитивной нравственной идеи, — продолжал мыслить вслух Гена. — А я вот, прошу тебя слушать внимательно, сейчас вот я вспомнил кое-что и сам себе удивился. И это, я думаю, именно то, что нам с тобой сейчас нужно! И Лёве Кулиджанову нужно! И Карагану! Это, действительно, просто сказка! И, что самое потрясающее, невыдуманная сказка! Сказка-быль! И я сам в ней участвовал. Но мы этого давай попервоначалу педалировать не будем. Пусть это буду как бы и не я, а как бы наш общий лирический герой, который, к-конечно же, во многом будет со мной связан, но не более того. А история, действительно, знаешь такая, какие ты любишь, такая тургеневская, нежная, п-прозрачная, вся на природе и к тому же очень м-музыкальная.

— Ёлки-моталки! — буквально вскрикиваю я от внезапно переполнивших грудь надежд. — Если у тебя такая история есть, то какого ж хрена ты про нее столько времени молчишь? Что-то бессмысленно высасываем с тобою из пальца! — продолжаю я. — Так давай же, Гена, мы быстренько эту твою историю материализуем. Заявку можем даже сегодня сочинить. На той неделе, глядишь, аванс получим...

— Я ж тебе и говорю, что К-караганов что-то шевельнул во мне подлинное, настоящее. Что-то в душе, собака, знаешь, всплыло хорошее, чистое. А главное, это все реальность, а реального света радости не заменишь никакой в-выдумкой! Дело же происходило под Москвой, в Малаховке. По какой причине я туда попал, сейчас точно уж и не вспомню. Но, хорошо помню, вдруг обнаруживаю себя в чудесном таком месте, тургеневская, понимаешь ли, дача, жимолость, сирень. Стою — с-сумерки летние, на мне светлая рубаха, парусиновые штаны матерчатые, белые туфли на босу ногу. Сирень шелестит прямо в уши, прямо в нос своим цветением так и шибает, шмели жужжат, тишина, шорохи в листве, золотое солнце садится, рябые, движущиеся, ажурные тени. Из этих дивных кустов я в белых штанах с любовью выглядываю наружу. И вижу перед собой чудесный двухэтажный дом. Даже трехэтажный. Нижний этаж там слегка подвальный, но есть. А так на вид, спервоначалу, два этажа. И сверху, со второго, хочешь верь, хочешь не верь, доносится до меня в сиреневые кусты музыка, нежнейший такой фортепьянный Шопен. Может, прелюдия, может, мазурка — не помню уж точно, но трепетный такой Шопен, лучшей поры, прозрачный, как шелест листьев. Вот я стою и чуть не плачу от того, как все прекрасно и возвышенно. И я всего этого посередине. Думаю, кто же это может играть? В закатный час? И в этом рассуждении вхожу в дом и знакомлюсь с его обитателями. С той минуты, не поверишь, они стали частью моей жизни, а я — своеобразной частью их судьбы. Оказалось, дом этот построил пожарный.

— Кто?

— Пожарный! Один из начальников, так сказать, руководителей местной пожарной охраны. Я бывал потом у него на работе, сам видел красные машины с сигнализацией, до блеска натертый столб, по которому пожарные по тревоге сверху соскальзывают. Тут и там начищенные до блеска медные колокола. И он всем этим командует. И дом себе сам построил, практически без посторонней помощи. И был тот пожарный к тому же вдовец. Жил, нужно сказать, довольно трудно: с одной стороны, его жизнь была полна постоянной опасности, пусть хотя бы и чисто теоретической, с другой стороны — все время человеческая неустроенность, одиночество, знаешь, как у Антониони, такая некоммуникабельность, невозможность обрести надежный контакт с миром. И вот в связи с этими своими душевными переживаниями тут уже чисто антониониевский аспект наступает. Пожарный-вдовец в подвале стал гнать самогон. И с этой целью соорудил там очень большой и очень производительный самогонный аппарат. Сам аппарат был очень красив, даже чисто внешне, в нем, знаешь, были как бы черты космического корабля. Я видел его в действии, это напоминало старт ракеты, когда уже идет отсчет, жидкость клокочет в трубах и весь снаряд блестит, готовый сорваться ввысь, но что-то еще удерживает его на земле. Зрелище невероятное! Практически ничем другим пожарный не занимался: пойдет посмотрит, все ли в пожарке в порядке, потом шмыг в подвал — и гонит там самогон. Сначала он его в кружки разливал, в кастрюли, потом думает: «Так не годится! Нужно же не просто гнать, а настаивать самогон на чем-то». Достал большие пятилитровые бутыли с притертой пробкой и стал гнать в них, в бутыли. Соорудил в подвале большие стеллажи и все бутыли на них составил: нагонит бутыль, а в нее или черной смородины, или рябины, или тмина. Все настойки разные, все по особому ранжиру по полкам расставлены: посмотреть — ну просто сокровищница, в Эрмитаже такой нет! А аппарат, как космический корабль, все время гудит: «У-у-у!» Так вот и шла жизнь пожарного. Ни женщин, ни друзей. Только труд и некоммуникабельность, чисто антониониевская проблематика... Скажу тебе чест-

но, в первый раз попал я туда нетрезвый, увидел сначала этот подвал, это пламя, эти склянки по стенам — чистое ощущение лаборатории профессора Доуэля, ракеты с Гагариным и родного духа подмосковной забегаловки. Хозяин налил мне стакан, другой, а дальше уже чуть помню, наверное, оттащил он меня на первый этаж и уложил спать. С утра просыпаюсь в комнате — золотые лучи солнца и чудные чарующие звуки Шопена. Откуда, думаю, Шопен? Неужели мне снится? Может, это просто душа требует или похмелье такое странное? Головой трясу, гоню прочь наваждение — нет, не проходит.

Геннадий Шпаликов и Наталья Рязанцева с семьей

Шопен — и всё! Встаю, как был, в трусах, босой, начинаю соображать: откуда звуки? Наконец улавливаю — сверху. Тихо поднимаюсь босой на второй этаж по лесенке, смотрю — мезонин, маленькая светелка и рояль посередине стоит. За роялем — дивная тургеневская девушка в чем-то прозрачном, воздушном, голубом. Девушка играет. Думаю: «Ну не может этого быть! Не бывает такого счастья!» Трясу головой, опять, думаю, наваждение... Нет, сидит! Рояль, Шопен, золотые лучи солнца, красота необыкновенная! Присматриваюсь ближе... а она — без ног. Без обеих.

— Как без ног?!

— Без ног. Инвалид. То ли у нее в детстве чего-то было, то ли несчастный случай какой в юности, но к этому моменту ног у нее уже нет. Думаю: «Где пожарный?» А она посмотрела на меня пронзительными синими глазами и говорит как ни в чем не бывало, будто давно меня знает: «Не волнуйтесь, папы нет, он на работе». Я к ней подошел, стою перед ней, онемев от волнения, в одних трусах, молча на нее смотрю, тут она повторяет: «Я говорю правду: папы нет. Не волнуйтесь и не бойтесь, он уехал в пожарную часть». И тут у меня — ну, конечно, не у меня, а у нашего лирического героя, немного обобщенно-абстрактного, — такая дикая страсть пробудилась, такой прекрасный порыв любви...

— Прямо вот так? В трусах, босым, с похмелья?

— Да! Да! Да!

— Так она же без ног!

— Да! Без ног! Без ног-то без ног, но должен тебе сказать, что это был вполне нормальный, очень даже впечатляющий любовный акт!

— Без ног?

— Да! И должен тебе еще сказать, что она во время всего этого ухитрялась продолжать играть Шопена.

— Ну-у!

— Что «ну»? Что может быть возвышенней и прекрасней в человеческой судьбе! Этой любовной сцены я никогда в жизни не позабуду!

— И это всё?

— Какое всё? Дальше такое началось! Такого не придумаешь! Я осел в этом доме. Вечерами пожарный меня водит в подвал. Аппарат всё работает, хороший аппарат, производительный. Мы свеженького попробуем, а ночью я сплю и он спит, он с утра на службе, а я — наверх. Шопен, любовь, и как бы я чувствую, что нашел свой дом, себя, судьбу.

— Очень идиллическая история.

— Какая идиллическая! Это драма!

— А что такое?

— Хочешь верь, хочешь не верь, но однажды в доме начался пожар.

— Как?!

— Совершенно неожиданно. Я спал, было утро, чувствую — угораю. Горим! Дым! Я пробкой вылетаю на улицу: дом горит, а сверху — звуки Шопена.

— А что ж ты, блин, любимую девушку не спасаешь?!

— Как же! Первое, о чем подумал: сейчас побегу и вытащу ее. Она же без ног, сама не может. Но еще думаю: «Чего же она дым унюхать не может?» Нельзя же не почувствовать, что дом горит. Почему шопениться продолжает? Такие вот противоречивые мысли у меня, то есть у нашего лирического героя. Думаю, вытащу ее сейчас на руках через огонь, а как я ее вытащу, если уже на первом этаже все полыхает? И только я туда рванулся, как началось...

— Что?

— Страшные взрывы.

— Какие взрывы?

— Страшнющие. Военные. Как на фронте.

— А взрывы-то откуда?

— Откуда! От верблюда! Внизу бутыли стало рвать. И я понимаю, что сейчас весь дом рванет, потому что, не исключено, сам аппарат остался в рабочем режиме. А если аппарат рванет, то, думаю, я сам без ног и без всего остального в этот момент свою жизнь кончу. Я застыл, дом пылает, в подвале рвут бутыли со страшным грохотом, дым коромыслом. Сквозь дым — Шопен. И вдруг колокола... Подъезжают пожарные машины, выскакивает отец весь в слезах и слышит звуки Шопена...

— Отец слышит?

— Да, отец. И он мне кричит: «Какого же хера ты тут стоишь? Она ж без ног!» А я говорю: «А что я могу сделать?» И тут как рвануло в последний раз, уже окончательно, это разлетелся на куски центральный аппарат (я как в воду смотрел: он был в рабочем режиме), и тут же замер на полуслове последний шопеновский звук. И только в воздухе пролетело над нами что-то голубое, прозрачное, и все унесло ветром...

— И дальше что?

— Что дальше? Всё. Больше я там никогда не был.

На этом месте я, обессилев, упал в лужу. Гена медленно опустился в лужу рядом. Мы оба плакали, растирая кулаками по щекам грязные слезы. Дальше он от хохота уже не мог рассказывать, я не смог слушать, но и в будущие годы, как только нам становилось совсем хреново, мы много-много раз возвращались к теме пожарного. Это и в самом деле превратилось в любимую нашу тему, можно сказать, в лирико-драматическую мечту.

— Слушай, а может быть, все-таки сделать фильм про пожарного? — время от времени с надеждой повторяли мы друг другу.

Думаю, это на самом деле замечательный сюжет, и, может быть, следующее поколение, которое идет за нами и которое, верю, если и не будет лучше

нас, то хотя бы — не хуже, пусть оно наконец придет и попробует совладать с этим великолепным артистическим сюжетом.

Гена был по-настоящему веселый человек. С годами, выясняется, что он был и исключительно умный. Это несмотря на то, что считали его скорее придурковатым, нежели сильно интеллектуальным. А придурковатость Гена исходила от его не просто хорошего, но, думаю, даже от безупречного вкуса. И вот при всей его так называемой придурковатости Гена вдруг начинал отстаивать некоторые как бы даже отвлеченные интеллектуальности. Вдруг, например, начинал пугать или Алика Бойма, или Княжинского, или Финна, или Мишу Ромадина: «Ребята, берегитесь, вас погубит Запад...»

Гена, уж извините меня за столь определенное и даже в некотором смысле безвкусное выражение, всегда был патриотом. Он как-то чувственно — нюхом, слухом, пупом, ладонями — понимал, что такое Россия, родина. Понимал это и любил. Прекрасно знал, к примеру, что такое война 1812 года, как это на самом деле у них там было и что такое, скажем, были молодые русские генералы в ту войну. Он очень серьезно, трогательно и целомудренно ко всему этому относился.

Умен был Гена хотя бы только потому, что терпеть не мог ничего мозгляческого, так называемого «интеллектуального». Его всегда коробила натужная авторская серьезность: «А какую, собственно, мысль мы хотим донести до зрителя своим художественным произведением?» Да никакую...

Всей своей жизнью и всеми своими стихами Гена упрямо доказывал, что никакой иной мысли, кроме мысли о «прекрасности жизни», в искусстве не было и нет. Все остальные мысли на любой вкус изложены в умных книжках, напечатаны в газетах. Гена же, как мне кажется, был гений замысла без смысла. Замысла как жизненного озарения.

Погибал Гена медленно. Вместе со временем 60-х, духом, энергией и воплощением которых был он сам. Грузнело его время, грузнел Гена, плохо работали почки, иногда жаловался на сердце, отек. Приятели-циркачи ездили в зарубежные гастроли, везли оттуда фирменные шмотки, приторговывали, строили кооперативы. «У Пушкина» толкались фарцовщики, в ресторане ВТО «Цинандали» давали теплым, скатерти поснимали, разговоры переменились: «ставка, халтура, инфаркт»... Гена пил водку, дома не уживался, бродил сначала по друзьям, потом просто по городу: с похмелья обожал читать расклеенные по стендам газеты. Прочитывал любые, от строки до строки. Еще писал стихи, которые становились лучше и лучше с каждым днем. Сочинял их в основном в почтовых отделениях: почти все стихи этих лет написаны казенной почтовой «вставочкой» на зеленоватых оборотах телеграфных бланков. На них же, на этих бланках, он иногда писал письма на студию или друзьям. Письма в основном были про жилье и про деньги.

Сначала все мы помогали, как могли. Потом помогать стали меньше. Судить никого не стану — знаю, в быту Гена был невыносимым, иногда даже страшным. Ходил он теперь в кожаной куртке, белый плащ то ли потерял, то ли продал, шарф остался. Сценарные договоры внезапно кончились. Точнее, даже не так: договор иногда все-таки заключали, но обе «юридические стороны» знали — фильма не будет. И не потому, разумеется, что Шпаликов не сможет написать заказанный сценарий, а потому, что чем лучше и сердечнее он его напишет, тем меньше он будет нужен студии. Получалось, подкармливали его авансами. Такие вот метаморфозы творились с временами.

Лень платформ и деревень,
Пива мартовская лень.
Приподнять ресницы лень,
Приподнять и опустить,
Свет вечерний пропустить.

После долгого перерыва мы с Геной встретились случайно — не то на бульваре, не то на набережной. Гена сидел на лавочке, жевал краюху черного хлеба, заедал зеленым луком. Говорил: «Весна. Это полезно». Еще го-

ворил, что фал, которым космонавт соединен с кораблем, напоминает пуповину... Потом предложил поехать с ним куда-то, записаться в секцию прыжков с парашютом: «Я давно хочу, но одному прыгать скучно. А никаких особенных документов туда не надо. Главное, срочно сдать на анализ кровь и мочу».

— Давай сценарий напишем, — со своей стороны предложил я.

— Давай, — легко согласился он, — сценарий будет называться «Все наши дни рождения», а фильм начнем с гениальной песни, слушай, я ее недавно сочинил.

Геннадий Шпаликов и Наталья Рязанцева

И Гена запел песню, отбивая такт стоптанным «скороходовским» башмаком по асфальту: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» И дальше все стихотворение до конца, довольно мелодично и красиво.

— Это не ты сочинил, Гена, — выслушав, тупо опроверг я.

— А кто ж, по-твоему?

— Ахматова.

— Ахматова сочинила стихи, а песню я, но если тебе не нравится, бог с тобой, фильм мы начнем другой песней: «Там за рекою, там за голубою, может, за Окою, дерево рябое...»

Стали соображать, где найти место для работы.

— Нужно в темпе «намолотить» заявку, — предложил Гена, — получим аванс, возьмем купе «СВ» «Москва — Владивосток», туда и обратно. Представляешь? Постукивают колеса, мы едем, беседуем. Спешить некуда, ночевать есть где: белые простыни, чай — стаканы в подстаканниках... Мы глядим в окно: лес, поле, река... Ждем станции, покупаем ягоды в мокром кульке, горячую картошку. Впереди нас ждет Тихий океан. Выходим. Окунаем ноги в океан. Потом назад. Выходим уже в Москве и прямо с вокзала — на студию. Сценарий на стол — держите. Это даже лучше парашюта.

Мы и вправду «молотим» заявку, получаем аванс, но никуда не едем: авансом гасим горящие Генины долги. Но писать все-таки надо. После аванса особенно. Скажут: «Гоните аванс назад» — где деньги брать?

— Давай я буду, как Дюма-пер? — предательски предлагает Гена.

— Что-то такое уже было. У Ильфа и Петрова, — упираюсь я.

— Нет, правда, — не унимается Гена, — ты пиши, а я в конце поправлю своим гениальным пером. Давай я тебе для начала напишу чего-нибудь, какой-нибудь кусок, для затравки...

Сюжет в наших головах примерно уже маячил. Гена отвел меня на почту и там сразу и без помарок написал эпизод.

— Нравится? Примерно этого и держись. У тебя должны быть способности. О тебе хорошо отзываются...

— А ты?

— Я заканчиваю роман, но в нашей работе буду участвовать активно. Стану писать тебе письма...

Что было делать? Я сел писать в одиночку. Сочинял поначалу с единственной целью как-нибудь попасть в Генин писательский лад. Временами, мне кажется, это удавалось, что было для меня своеобразной стилистической школой. Временами и сама история увлекала меня, и тогда я про имитацию забывал, писал от себя. Гена вправду присылал письма: цвет телеграфных бланков изменился, были они теперь грязно-голубоватыми. Письма он писал мне из какого-то горнолыжного пансионата, где непонятно для самого себя почему-то очутился. Письма были иногда смурные до такой степени, что невозможно было что-либо разобрать, иногда вдруг умные, ясные, четкие, со сценами, диалогами, неожиданными ходами. Ближе к весне появился в Москве и он сам. Под мышкой — пухлая правленая машинописная рукопись. Очень толстая, как мне, во всяком случае, показалось — таких до той поры я у него не видел.

— Роман, — пояснил Гена. — Называется «Три Марины». Героини — Марина Цветаева, Марина Освальд и просто обыкновенная Марина. Часть действия происходит на том свете. Там Ахматова с мавзолея приветствует праздничную демонстрацию, представляешь? Лозунги по радио кричат: «Кто чего боится, то с тем и случится! Поэтому бояться ничего не надо!» Роман гениальный!

Сели читать. Он сценарий, я — роман. О романе сейчас уже чего говорить: половины я тогда и не понял, многое казалось невероятно странным, иногда и вовсе смахивало на бред, но было и множество страниц ослепительно прекрасной русской прозы. Гене сценарий, в общем, тоже понравился.

— Если бы я был Артуром Миллером, я бы взял тебя старшим негром, — похвалил меня Гена. — Теперь мы вместе его слегка проконопатим...

Мы его «доконопатили». «Доконопачивая», то радовались, как дети, то, переживая за героев, печалились и восторгались ими до настоящих слез. Это тоже сейчас вспоминать даже как бы странно, но что же тут поделаешь — такие были времена. В историю эту мы очень верили, понимали, что она «наша», живая, ни на чью не похожая. Позвонили Смоктуновскому, на которого, «доконопачивая», скорректировали главную роль. Обдумывали натуру: как поедем ее искать, как хорошо, по-человечески будем жить, снимая. Перепечатав сценарий, оба поцеловали титульный лист первого экземпляра, а потом друг друга.

Вольным — вольная воля,
Ни о чем не грущу,
Вздохом в чистое поле
Я себя отпущу.
Но откуда на сердце
Вдруг такая тоска?
Жизнь уходит сквозь пальцы
Желтой горстью песка.

На этом радости наши кончились. Сценарий начали листать редакторы, начальники. Изумлялись, пожимали плечами, крутили пальцем у виска:

«Рехнулись? Получается, что только на войне советский человек был счастлив?»

Тут настала очередь изумляться нам. Это какое же специфически изувеченное сознание нужно иметь, чтобы такое в нашем сценарии вычитать?

— Нет, — брали себя в руки мы. — Это вовсе не о том, это о человеческих чувствах. Сценарий про то, что любовью не только выигрывают войны, но ею вообще держится мир. Без нее человеку нельзя!..

Мы все это кричали им, убеждали, унижались. На нас глядели глаза тех, от кого зависела постановка, и мы понимали, что волнуемся зря: без всякой любви жить вполне можно и даже лучше.

— Я удушу кого-нибудь, — не выдержал Гена. — Ты молодой, у тебя нервы крепче, если можешь, бейся дальше. Я ухожу. Вообще из кино к черту ухожу. Я писатель. У меня есть документ и роман. Я пойду к Твардовскому...

Гена вытащил из ботинок шнурки, связал их узлом в довольно длинную бечеву, крест-накрест перевязал рукопись в газетной обертке, ушел в «Новый мир». Я простодушно продолжал «битву».

— Послушайте, это же очень лирично, и Смоктуновский давно не снимался, потом летчицы, знаменитые «ночные ведьмы», массовый женский героизм...

Где смеялись, где сердились, из какого-то кабинета даже выгнали. Глядя на меня, многие сокрушались: «Странно, ты не производил впечатления идиота...»

Вернулся из «Нового мира» Гена: Твардовский роман прочитал, велел выплатить Гене аванс, чего в своем журнале, известно, он делать не любил, но сказал, что печатать это нельзя «ни под каким видом». Что было делать? Я подрядился сочинять халтуру про пионеров для объединения «Юность» под названием «Сто дней после детства», Гена не решил ничего. Одолжив у кого-то денег, мы опять пошли с ним на почту, где Гена отдал рукопись, перевязанную шнурками, в бандероль, написал адрес: «Швеция. Стокгольм. Нобелевский комитет». И обратный: «Москва, К-9, Центральный телеграф. До востребования. Шпаликову Г.Ф.». Мы простились.

Через какое-то время я вдруг услышал, что будто бы Гена подрядился работать с Бондарчуком. Я и удивился, и возревновал одновременно. Не мог сразу понять, что их объединяло? По-настоящему я понял это недавно, сильно позже Гениного конца. Мы с Сергеем Федоровичем Бондарчуком случайно, по скорбной причине смерти Федерико Феллини, общались в Италии. Я слышал, что и сам Бондарчук будто бы болен. Как раз до поры нашей римской встречи Бондарчука от чего-то лечили в Швейцарии. Здесь он предложил: «Давай помянем Феллини, а заодно и поставим мой желудок на пробу. Залечили они мне его или не залечили?» Мы купили поллитру, сели пробовать залеченный бондарчуковский желудок. Проба прошла успешно. Молчаливый Бондарчук вдруг разговорился. Как об одной из самых дорогих вещей в своей жизни он вдруг вспомнил о действительно гениальном замысле Гены, который был даже уже и воплощен в сценарии «Декабристы». Когда Бондарчук закончил «Войну и мир», перед ним, как понимаете, открывалось в кинематографе огромное количество перспективнейших путей. Гена предложил гениальный сюжет: дети героев «Войны и мира» попадают в эпоху декабристов, в страшное петербургское наводнение... Сценарий Шпаликова, прочитанный мною уже сильно позже его написания, был настолько умен и прекрасен, что никаких отдельных «умных мыслей» о судьбе нашей Родины в нем и не надо было искать. Силен он был своей необыкновенной природной чувственной правдой, пониманием прекрасного в изображаемом, которое и есть само величие искусства.

А как нежно, преданно и даже трогательно относился к Гене, в общем-то, сердитый и недоверчивый к людям Андрей Тарковский! Казалось бы, ну что у них общего? Один — полон сложных концепций, философичности, серьезной сосредоточенности, другой — полубомж, сочиняющий малоосмысленные стихи. Но Андрей относился к этому «полубомжу» с абсолютно братской

нежностью. Он словно бы чувствовал в нем тот живой исток, тот чувственный родник, что и ему, Андрею, некогда дал жизнь.

Когда-то была такая красивая формулировка, принадлежавшая, кажется, Пастернаку: «Пушкин построил здание русской поэзии, Лермонтов был первым в нем жильцом». Я думаю, что Гена построил нам здание нового и новейшего русского кинематографа. В «коммуналке» этой были мы все первыми и, увы, может быть, единственными жильцами. Еще Гена научил нас ощущать и ценить воздух, который образуется над нашими словами, над нашими фильмами. Научил щедрости дыхания. Наслаждаться этой прекрасной воздушной средой России второй половины XX века могли и люди, близкие ему по своей эстетике, и люди, совсем далекие от нее. Но это всё был озон. Наш озон нашей России. Он не ворованный.

Я думаю, что даже хорошо, что Гену мало или, можно сказать, вообще не знают на Западе. Скажешь там: «Шпаликов» — никто и не поймет, о ком, о чем речь. Хорошо, что у нас есть такие тайны. Общие тайны. По ним мы всегда отличим друг друга в толпе чужих людей и иноземцев. Гена — это то, что мы понимаем с полуслова. Это и наш сегодняшний воздух. И его состав. То, чем мы дышим, пока мы живы. Главное Генино чудо даже и не в самих его сценариях, стихах, пьесах и фильмах, оно — в природном даре воспроизвести эту изумительную консистенцию русского воздуха, которым дышать — не надышаться.

А после той романно-нобелевской разлуки увиделись мы с Геной только через несколько лет на Новодевичьем кладбище. Открывали надгробие Михаилу Ильичу Ромму, которого мы оба любили. Речи говорили официальные лица. Поскольку история со «Ста днями» внезапно закончилась Государственной премией, разрешили что-то сказать и мне. Слова просил и Гена. Но ему отказали: «Записалось много желающих, а на улице холод...» Было начало ноября. Действительно, над кладбищем летал легкий снежок.

С кладбища возвращались с Геной вместе, разглядывали памятники. Гена вдруг рассмеялся:

— Гляди: заслуженный работник, главный механик, народный артист — смешно...

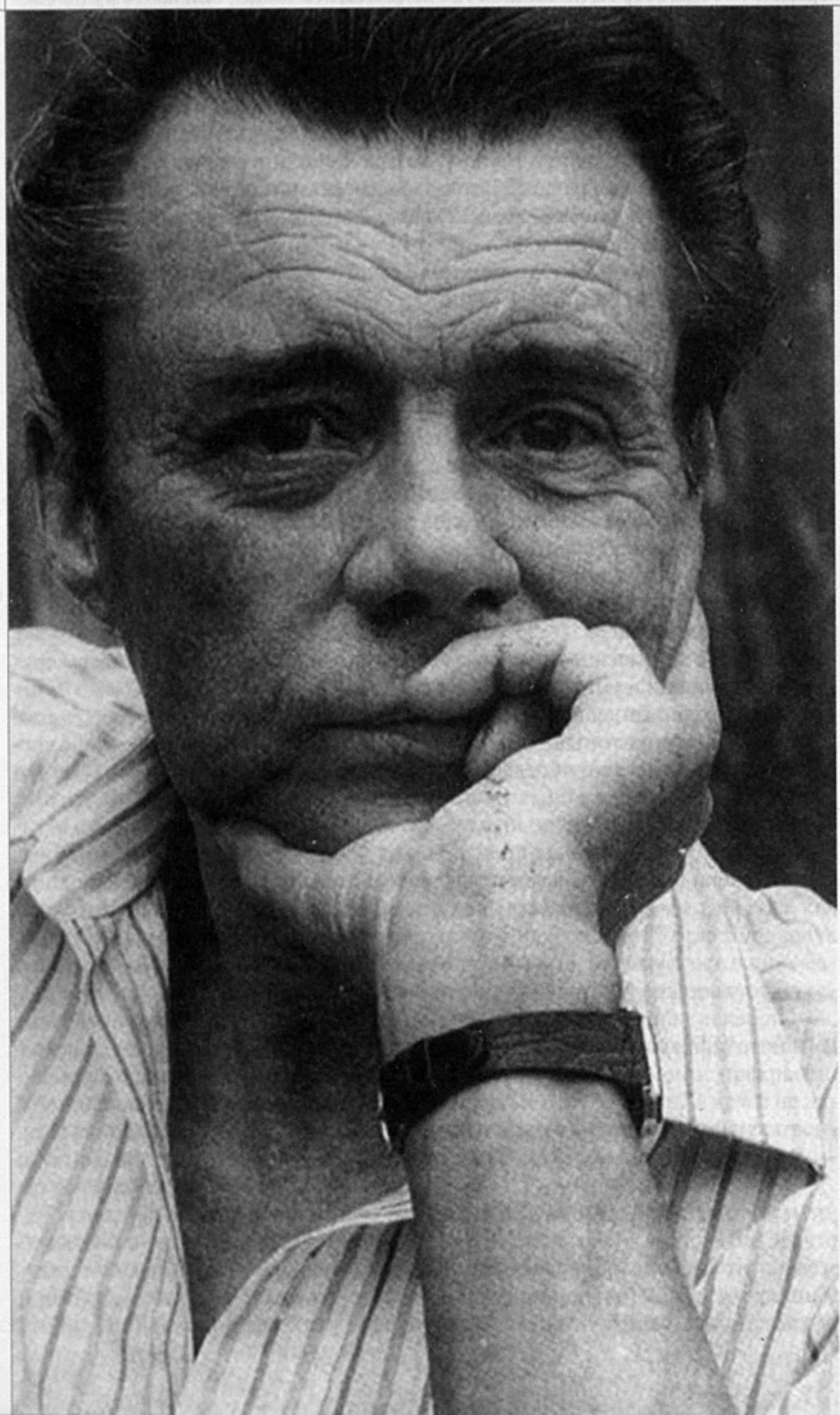
— Что смешно?

— Но это же в жизни они были заслуженные и главные, а здесь совсем другое — жили люди и умерли. Вот и всё...

Все та же кожаная куртка, немного постарел. Шея обмотана все тем же синим шарфом, который день в день через три года в Переделкине, в писательском Доме творчества и сыграл последнюю роковую роль в его судьбе...

В публикации использованы фотографии из архива Натальи Рязанцевой

Ч Т Е Н И Е



Дирк Богард

ДИРК БОГАРД

Человек правил

Худшее, чем мне довелось заниматься в своей актерской карьере, — участие в телевизионных программах.

Пошлые, дурашливые, говорящие уму не больше, чем надписи на сигаретных коробках, они тем не менее считаются действенным способом всучить потребителю то, что у вас имеется.

Однажды мне пришлось специально вылететь в Нью-Йорк, чтобы участвовать в шоу Джонни Карсона, проталкивающего какой-то обреченный на забвение фильм. Карсон, загримированное лицо которого по цвету напоминало абрикос, в блестящем голубом костюме из синтетики, с маленькими стреляющими глазками, был истерично-восторженно встречен присутствующей в студии публикой, состоявшей главным образом из матросов в увольнении. Потом он представил своих гостей — мисс Зазу Габор, задрапированную в шифон и обсыпанную бриллиантами, меня и приятного джентльмена, специалиста по шимпанзе.

Он назвал, переврав, мое имя, рассеянно пожал руку и указал на кресло, чтобы я сел. Коротко побеседовав со знатоком обезьян, к несчастью прихватившим с собой живой образчик своих научных изысканий, Карсон тут же всучил мне шимпанзе до конца передачи и всецело сосредоточил свое обаяние на мисс Габор.

Не думаю, что это мероприятие помогло фильму, с тех пор я ни разу не встречал название этой программы. Да вряд ли вообще с помощью телебеседы можно что-то продать, кроме, пожалуй, личности интервьюера.

Меня убеждали, что Рассел Харти не из таких. У него университетское образование, он воспитан, умен и вообще не лыком шит. Твердили, что он мне непременно понравится. И он действительно понравился.

Мы славно пообедали вдвоем в ресторане отеля «Коннот», причем я без устали говорил, не давая ему рта раскрыть.

К тому моменту я уже пять дней давал интервью, по восемь, а то и десять штук в день. И хотя меня трогали внимание и теплота тех, кто искал возможности пообщаться со мной, я чувствовал себя все более опустошенным и измученным, к тому же я охрип и стал даже опасаться, что так недолго и свихнуться.

Предвкушая, что обед и следующее за ним поздно вечером телеинтервью — мой последний долг перед «Ночным портье» и на следующий день я буду уже

Окончание. Начало см.: 2007, № 9—10.
Фрагменты. Публикуется по: B o g a r d e Dirk. An Orderly Man. London, 1983.
© Dirk Bogarde, 1983.
© Нина Цыркун (*перевод, примечания*).
См. также: Б о г а р д Дирк. Вверх и вниз. — «Искусство кино», 2007, № 5.

по пути домой во Францию, а также ощущая искренний интерес к себе со стороны приятного собеседника, я расслабился. У меня появилось второе дыхание, и я затарахтел, как говорящий попугай. Харти не мешал. Он учтиво и внимательно слушал, а я со скоростью электрической пишущей машинки трещал о чем попало, начиная с Голландии и кончая Бельзеном. В конце обеда он заявил, что предоставит в мое распоряжение пятьдесят минут, и я должен повторить самый ослепительный по мастерству повествования рассказ — тот самый, что он из меня вытянул. Слово в слово. У меня не было сил возражать.

На этот раз дело шло веселее, чем когда меня усадили за спиной мисс Габор и с непоседливой обезьянкой на коленях.

Мисс Нора Смолвуд, приехавшая на недельку погостить к друзьям в деревню, случайно включила телевизор как раз на этой программе. И досмотрела до конца.

Так в моей жизни появилась вторая «мастерица».

В одно прекрасное утро, в куче открыток с изображениями снегирей, дилижансов, диснеевских героев и прочей чепухи, обязательных счетов и писем поклонников («Я смотрела все фильмы с Вашим участием, я Вас люблю, пожалуйста, пришлите Ваше фото. Сандра, 10 лет») мне попалось письмо, пересланное из отеля «Коннот» в Лондоне. Поскольку на нем значилось «личное» и датировано оно было первым ноября, а пришло шестого декабря, я решил начать с него. И уж потом перейти к лотереям и посланиям из Киото и Иокагамы.

Это было письмо из издательства «Чатто энд Уиндус». Короткое, в десять строк. Но строк весьма неординарных. Там, к примеру, говорилось: «Дорогой мистер Богард, кое-кто из нас видел Вас на прошлой неделе по телевидению, Вы произвели очень сильное впечатление. Не собираетесь ли Вы написать автобиографическую книгу? Если да, то восхищенные недавно услышанным от Вас, мы, несомненно, с удовольствием бы ее опубликовали»...

С Авой Гарднер мы работали вместе пятнадцать лет назад на жутком фильме[1]: истории священника и шлюхи в Испании времен гражданской войны. После выпуска на экран, скорее всего, где-нибудь в Северной Аляске, на следующий же день фильм был снят с проката и исчез бесследно. А теперь мы встретились вновь, согретые тем идиотским оптимизмом, от которого актер не может избавиться, если хочет выжить.

Фильм оказался спокойным: никакой политики, никаких евреев или арийцев, ни малейшего намека на непристойность — ничего, что могло бы вызвать уличные марши протеста, как это случилось в Германии, когда там наконец выпустили «Ночного портье»: евреи устроили демонстрацию, утверждая, что картина носит антисемитский характер, а на следующее утро толпа арабов атаковала кинотеатр, крича, что она произраильская. А тут — старый добрый шпионский триллер[2] без всяких сложностей, настоящее отдохновение для души. От меня требовалось только одно: играть. Во всяком случае, я надеялся, что этим и ограничится мое участие. Проведя пару безоблачных недель в Вене, мы отправились на натурные съемки.

День за днем, как мне показалось, целую вечность, в штормовую погоду мы мотались по ледяным водам озера в Верхней Австрии, мерзли в тающем снегу среди черных елей, мечтая о чашке чая и горячей еде. Но когда чай появлялся, он обычно оказывался ледяным. Слипшиеся, остывшие макароны на картонной тарелке, пластмассовые стаканчики с холодным кофе без молока, которые подавали нам на верхнюю палубу катера, где невозможно было укрыться от пронизывающего ветра, — все это крепко врезалось мне в память.

---

[1] Имеется в виду фильм Наннелли Джонсона «Ангел в красном» (1960).

[2] Речь идет о фильме Сирила Фрэнкела «Разрешение на убийство (1975).

В конце концов в один особенно тяжкий день я потерял терпение и вернулся в отель «Юнит» на моторной лодке, которая доставляла нам эту замороженную закуску.

Уютно устроившись в обеденном зале отеля и заканчивая показавшийся мне роскошным обед, я потребовал у «денежных мешков» аудиенции где-нибудь в не столь людном месте. Изумленно уставившись на меня, они побледнели, сравнявшись цветом лиц с собственными воротничками. Очевидно, подумал я, они решили, что Ава утонула, а я явился сообщить им эту трагическую весть.

Зажатый где-то между кухонной подсобкой, телефонной будкой и мужским туалетом, я взорвался.

Я не часто теряю самообладание; может быть, раз в двадцать лет. Но когда это происходит, перед зрителями разворачивается, по их словам, любопытное зрелище. Не потому, что я ору или размахиваю руками, — совсем наоборот, дьявольски спокойно, с беспощадной точностью припоминаю своим жертвам все великие и малые прегрешения, которые запали мне в душу за время нашего знакомства, вызывая их невероятное смущение, разделываю под орех.

Я, добродушный, понятливый, покладистый, разумный, законопослушный человек, внезапно, как потухший вулкан, извергаю лаву огненной ярости. Я столь беспощадно бью ниже пояса, что редко кому удастся удержаться на ногах.

Но вы ошибаетесь, решив, что я покидаю поле брани преисполненный чувства собственного достоинства, гордый завоеванным успехом. Далеко не так. Содеянное настолько невыносимо для меня самого, что я с трудом уношу ноги, отчаянно нуждаясь в санаторной койке. До такой степени изнурителен для меня этот приступ злобы.

Так что я стараюсь срываться не слишком часто, и мне удается сдерживаться целые месяцы и даже, как я сказал, годы, не прибегая к своему оружию. Тем более что оно не добавляет мне привлекательности.

На сей раз мой яростный припадок не имел успеха. Разве что кофе по температуре стал напоминать парное молоко, а еда по-прежнему казалась приклеенной к тарелке и к тому же зацементированной застывшим жиром. Винить оставалось только погоду.

Тем временем у Авы закончились съемки, и она отбыла, оставив мне милую записку, которая заканчивалась словами, что ей не хочется говорить мне «до свидания», но дела в Лондоне «отчаянно требуют» ее присутствия.

Мне пришлось задержаться подольше, но наконец и я справился с ролью и смог покинуть мрачный городок на озере, угрюмые ели и тающий снег, где уже набухали почки на деревьях, предвещая весеннее тепло. Бог весть, откуда распространилось мнение, что сниматься в кино — сплошное удовольствие.

В уютном георгианском особняке, в котором жила моя мать, внезапно взвинтили цены, и пришлось искать ей другое пристанище, такое, где она чувствовала бы себя счастливой. Элизабет наконец все это устроила, мама переехала в комфортабельное здание в эдвардианском стиле, разместившееся в прелестном саду, где в ее распоряжение предоставили удобную квартирку, обставленную ее собственными вещами, среди которых она, казалось, чувствовала себя, как дома.

А вот Элизабет вконец замоталась. Я звонил ей каждое воскресенье, и каждый раз ее голос звучал все слабее и слабее. Она нуждалась в отдыхе, и теперь, когда ма попала в надежные руки, сочла возможным приехать ко мне, отоспаться и покопаться в саду.

И вот мы опять вместе, возимся в земле, болтаем, как в годы детства. Мы прекрасно чувствовали себя вдвоем — ведь мы так хорошо друг друга знаем, так глубоко друг другу верим, что чувствуем себя совершенно раскованно, осознавая, что ни с кем больше нам не будет так хорошо.

Вот мне пятьдесят пять. Я уже не тот костлявый паренек в гетрах и мешковатых шортах, а она уже давно не та худенькая девчушка в ситцевом платье

и сандалиях, которая, бегая по «Грейт Мэдоу», высоко поднимала ноги, потому что боялась змей. Внешне мы изменились, но в душе остались прежними.

Мы остались теми же детьми, живущими так, будто за пределами нашего мира нет ничего. Отец умер, ма в пансионе с кое-какими пожитками и теми воспоминаниями, которые она пожелала сохранить. Форвуд стал дедом, мой младший брат — отец пятерых детей разного возраста, а Лалли — вдова с двумя детьми на руках, хотя и нас тоже она всегда называет «своими ребятами». Но, дружно вскапывая землю под оливами, мы решили, что время пошло вспять. Иллюзия, конечно. Время необратимо.

— Как ты справляешься один с домом? — неожиданно спросила она.

— Прекрасно. Вот только гладить не умею. Разве лишь скатерти и салфетки, прямое белье, в общем.

— Ну, это-то просто. Подождем, когда дорастешь до воротничков. А еще ты умеешь отделять белок от желтка — я заметила, когда ты готовил еду собакам. Они, кстати, терпеть не могут белок, и он им вреден.

— Но не такой уж я неумеха. К примеру, умею крахмалить простыни, чистить унитаз и отлично стираю. Этому я научился в армии. Могу освежевать кролика, разделать рыбу и зажарить цыпленка. Разве мало?

— Может быть, тебе следовало бы жениться? Заботливая женушка гладила бы воротнички и пришивала пуговицы.

— Спасибо — нет. Уж лучше буду сам по себе. Я не верю, что браки заключаются на небесах; они совершаются в постели, и когда это дело поднадоедает, остаются лишь привычка или чувство долга.

— Что за дикость!

— Это так. И среди моих знакомых больше несчастных женатых людей, чем неженатых. Конечно, кому-то брак необходим. Вот если бы я стал школьным учителем в Уиндлхеме — помнишь, собирался после войны? — все было бы по-другому. Но актерство и супружество несовместимы. Не хочу, чтобы мне мешали.

— Честно говоря, это звучит ужасно эгоистично. А когда поседеешь и состаришься, что тогда?

— Ты приедешь и приглядишь за мной.

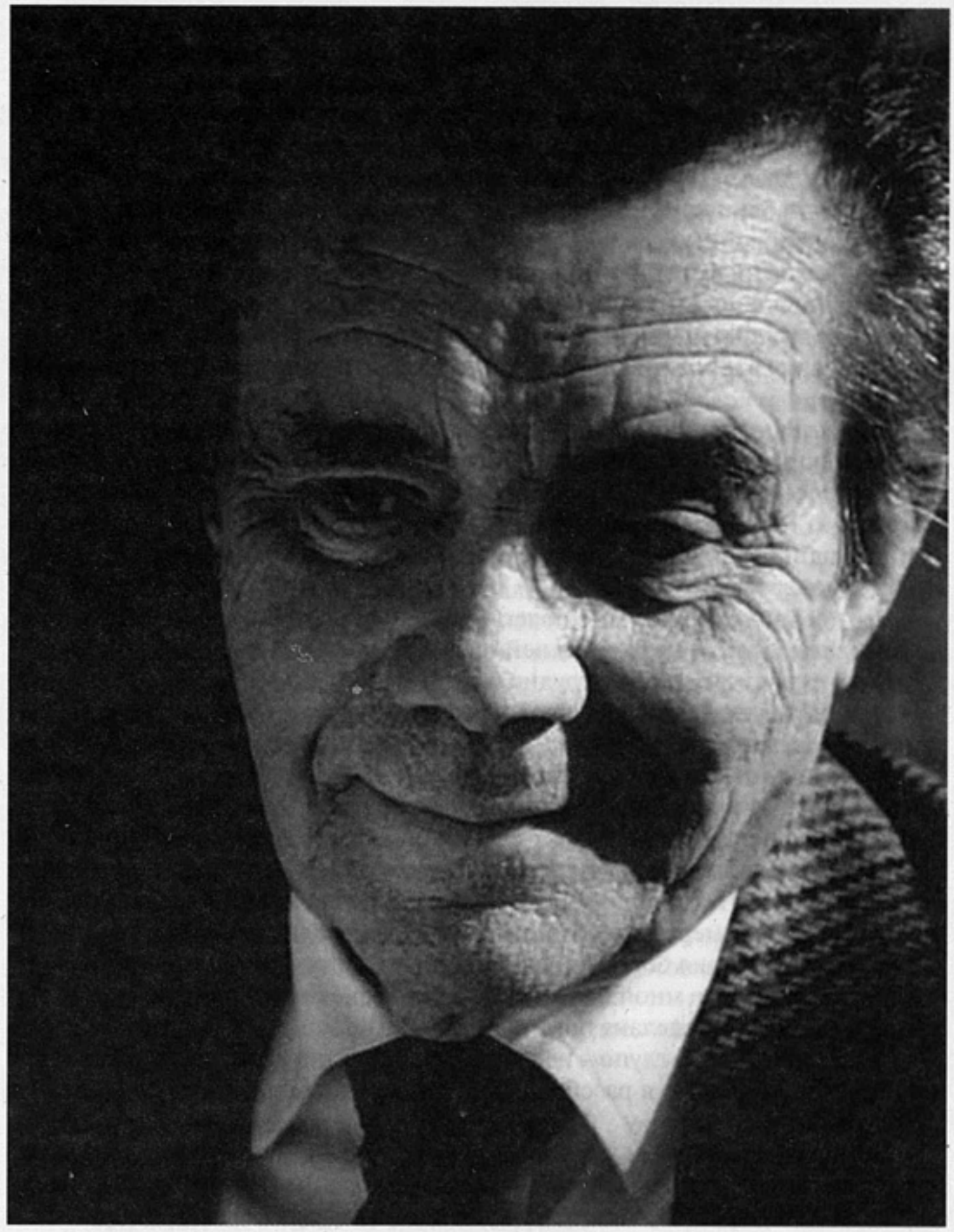
— Болван. Надо же, какие надежды лелеет. У меня своих проблем хватает.

К тому времени мое чувство порядка потерпело окончательное поражение. Я поклялся никогда не играть в художественных короткометражках и не исполнять эпизодические роли, но изменил своему слову — и совершенно, как оказалось, напрасно, — позволив убедить себя и присоединившись к мощной команде суперзвезд и простых смертных, собравшихся, чтобы воссоздать одно из самых сокрушительных поражений британской армии, которое она потерпела во второй мировой войне[3]. То, которому я и сам был свидетелем, находясь не в самом городе, но на другом берегу реки. Я и сегодня не могу объяснить, почему я нарушил свое слово. Наверное, не последнюю роль сыграла дружба с Аттенборо, которой я дорожил: он и его жена Шейла были единственными, кто проявил ко мне доброту в самые тяжелые дни моей работы в компании «Рэнк», и забыть об этом я не мог. Второй причиной была незначительность моей роли в фильме, съемки не отняли бы много времени, и лето я мог посвятить полностью любимой работе на земле.

Я вынул из толстенного сценария те несколько страниц, в которые укладывалась моя роль, и, подобно Генри Фонде, с которым снимался в «Змее», поместил их в пластиковую обложку — и носить легко, и пользоваться удобно.

В небольшом голландском городке собралась огромная команда в несколько сот человек в возрасте примерно девятнадцати лет, все бегают, все таскают с собой рацию, из которой без конца раздаются шум и крики. У каждого из актеров — собственный трейлер, гримерная с туалетом, на двери — имя

[3] Имеется в виду фильм Дэвида Аттенборо «Одним мостом дальше» (1977).



Дирк Богард

крупными буквами, личный слуга (как правило, безработный голландский актер или студент театральной школы, лелеющий мечту прорваться в фильм о трагических эпизодах из истории своей страны), который приносил еду и бегал с поручениями. Мне это казалось обременительным.

Огромное количество грузовиков и прицепов, генераторов и джипов, гигантский «ханивэгон» (туалет с рядом чистых кабинок), роскошные автомобили, которые доставляли звезд из отелей в Амстердаме, находившихся в двух часах езды от места съемок, — все это под аккомпанемент шума, доносившегося из раций, создавало сюрреалистическую атмосферу истерии в обстановке крупномасштабного сафари. А посреди всего этого прогуливался со стеком в руке Джо Левин, субсидировавший постановку. Одни говорили, что бюджет составил двадцать семь миллионов долларов, другие — меньше, около двадцати, во всяком случае, Ален Рене, режиссер-поэт, поставил бы на эти деньги десяток фильмов и у него еще осталось бы на номер в «Клариджe» с оплаченным завтраком.

Увы! Когда картина появилась на экранах, мое участие в ней вызвало скандал: его закатили вдова и семья человека, которого я играл. Об этом меня известили со всеми подробностями. Их письма, исполненные яростного

негодования, были отправлены даже в «Таймс». Сам я фильм не видел, так что не могу судить о нем, как и о мере своей вины. Я знал офицера, которого играл, в Нормандии и Голландии: меньше всего на свете мне хотелось очернить этого человека и опорочить его репутацию — именно такие обвинения мне предъявлялись. Бог знает, как я оказался виноват.

Этот скандал был мне настолько неприятен, что я собирался принести свои извинения публично через газету и пожертвовать свой гонорар в пользу пострадавших от войны. Денег оказалось не очень много, но я твердо решил не оставлять себе ни фартинга.

Снявшись в шестидесяти с лишним картинах, я получил тяжелейший удар за все тридцать лет работы в кино. И еще один, последний урок, — никогда не нарушать собственные правила. По крайней мере, в том, что касается кино.

К счастью, мои треволнения улеглись после того, как двое знакомых, пользовавшихся моим абсолютным доверием, посмотрели по моей просьбе фильм и посоветовали не приносить извинений и выбросить всю эту историю из головы. По их словам, мой герой был «профессиональный военный, честный и хладнокровный». «Именно такими, — добавил один из них, — должны быть генералы».

Этот вердикт принес мне облегчение, но рана, нанесенная скандалом, не заживала долго. Я не скоро о ней забыл.

В таких обстоятельствах трудно было думать о книге.

Она была уже написана, предстояло еще немало потрудиться, внести поправки, сделать заставки к главам и иллюстрации, не говоря уж об обложке. Сначала я хотел поместить на ней фрагмент «Подсолнухов» Ван Гога, но потом понял, что неприлично использовать труд мастера в качестве обертки для изделия профана, и решил все сделать сам. Тогда это будет единое целое. Не имея ни малейшего представления о тонкостях полиграфического искусства, я послал в «Чатто энд Уиндус» яркий рисунок. В ответ мне указали, что я не выдержал размеры и необходимо все переделать.

Вскоре я получил бодрое письмо относительно нового варианта обложки, представленного мной. На листе бумаги незнакомым почерком красными чернилами была сделана пометка. Я никак не мог разобрать, что за слово было написано: не то «глупо», не то «грубо». Все-таки это далеко не одно и то же. Единственное, что я разобрал, — нечто вроде подписи, начинающейся с буквы «Н».

На следующий день я узнал от редактора Джона Чарлтона по телефону, что надпись была сделана Норой Смолвуд. Одобренный этим знаком внимания с Олимпа, я решил, что специально для уважаемой леди напишу воспоминание о том, как передо мной предстала Вирджиния Вулф у речной заводи, где я удил рыбу, а она прогуливалась по берегу с огромным зонтом в руках, напевая что-то себе под нос. Не для книги. Как скромный подарок в знак признательности еще незнакомой мне «мастерице».

Однажды жена моего брата Силла, проводившая с двумя малыми детьми отпуск где-то в Северной Франции в спартанских условиях сырого лета, прислала мне открытку, где писала, что, несмотря на дождь и прочие мелкие неприятности, она с пользой провела время: ей пришлось основательно заняться французским и ее языковой багаж значительно пополнился — ведь раньше она знала только одну фразу на этом языке: «Караул! Моего форейтора ударила молния!»

Эту пришедшую из далекого прошлого фразу я сделал заглавием своей книги, которую и держал теперь в руках. Я нежно гладил мягкую бледно-зеленую обложку с гордостью матери, ласкающей первенца.

То, что мне еще предстояло выправить этот экземпляр, нисколько меня не беспокоило, я в один присест прочел его трижды, испытывая благоговейный восторг перед величием момента. Это было поистине восхитительно: я написал книгу!

Октябрь — дьявольски тяжелый месяц в наших краях. Нужно выкосить луга и сметать стога. Обрезать виноград (это занятие, привлекающее мириады ос, больше скучное, чем романтическое), подготовить под весну цветочные клумбы. Опорожнить все горшки и вазоны и наконец с сожалением вынести в сарай мебель с террасы. Лето кончилось.

Несмотря на все тяготы, свалившиеся теперь на мои плечи, работа над книгой о моем детстве в Сассексе продвигалась: поправки были внесены, фотографии отобраны, а время от времени Джон Чарлтон извещал меня по телефону, что книгой «очень заинтересовались» издатели литературы в мягкой обложке, книжные клубы и американские партнеры.

По поводу последнего пункта я выразил решительный протест. Я не испытывал ни малейшего желания отдать свое скромное дитя стае этих волков.

Америка, уверял меня Джон, огромный рынок. Он просил меня пересмотреть решение. Я же упирался, обоснованно, на мой взгляд, аргументируя тем, что американцы, вероятно, ожидают увидеть совершенно отличное от того, что я написал, книгу, напичканную именами звезд, откровениями и сплетнями. И захотят, чтобы к ней был приложен указатель имен, блеск которых слепил бы глаза.

Вот тогда я, наверное, впервые понял, что, как и кино, издание книг — прежде всего бизнес. Сделка есть сделка; как в моей профессии, шансы на удачу и провал приблизительно равны, а нанимают тебя с единственной целью — получить прибыль. И хотя в первый момент эта мысль опечалила меня, вскоре я воспрял духом, утешившись мыслью, что в издательском деле действуют по-джентльменски, спокойно и благопристойно. Все-таки трудно представить что-нибудь более беспардонное и фальшивое, чем кино.

А может, и не так?

Но любые мои сомнения к издательству «Чатто энд Уиндус» не относятся, уверяли меня, добавляя, однако, что в их деле существуют свои закоулки, куда мне лучше не соваться.

В последний день октября я услышал в телефонной трубке незнакомый голос. Высокий, нервный, звучащий так, будто разговаривавший со мной человек звонил из самой гущи вокзальной толпы.

— Меня зовут Том Стоппард, — выкрикнул голос. — Мы с вами не знакомы!

— Совершенно верно — не знакомы.

— Я говорю из лондонского аэропорта!

Насчет вокзальных шумов я оказался прав.

— Я только что прилетел из Мюнхена!

— Прекрасно!

— Вы, кажется, больше не снимаетесь, верно?

— Неверно. Я больше не снимаюсь в халтуре.

Последовала пауза.

— Халтуры не пишу, — резко отозвался он.

— Извините, я не имел в виду вас.

— Я написал сценарий по книге Набокова «Отчаяние», его хочет ставить в Германии Фасбиндер, и мы оба считаем, что вы замечательно сыграли бы главную роль.

— Когда начинаются съемки?

— Я не в курсе. В начале будущего года. Можно прислать вам первый вариант сценария?

— Видите ли, я предполагаю сниматься в фильме «Под вулканом», который субсидирует мексиканское правительство. Но точно не знаю, когда это будет, слишком много сложностей. Так что, если вы уверены, что я вам подхожу, присылайте текст.

— Я уверен и Фасбиндер тоже. Именно о вас я думал по дороге в Мюнхен, и оказалось, что они там тоже остановили выбор на вас. Видите, какое совпадение?

— У меня выходит книжка, — сказал я небрежно. — В марте. Мне бы не хотелось пропустить этот момент.

— По-моему, раньше апреля съемки не начнутся. А сценарий я вышлю завтра.

Он повесил трубку. Стоппард, Набоков, Фасбиндер.

Неплохая компания. И речь идет о главном герое, не просто о роли. Знакомое волнение охватило меня; как-никак это мое дело, а такими именами пренебрегать не стоит.

Первый вариант «Отчаяния» прибыл через несколько дней. К нему была приложена наспех нацарапанная записка, в которой указывалось на необходимость дополнительной работы над текстом (и меня просили подождать окончательного варианта до декабря). И когда его, наконец, прислали, он был достаточно убедителен, чтобы заставить меня согласиться на съемки вопреки мнению Форвуда, опасавшегося, что картина не будет иметь коммерческого успеха, столь необходимого в тот период моей карьеры.

Сам замысел, сценарий и возможность работать с Фасбиндером — все это увлекло меня. И к тому же мое имя в титрах пойдет до начала фильма — эту привилегию я заслужил своей многолетней, начиная с 1947 года, работой в кино. Лишь одна мысль неприятно волновала меня: если этому фильму суждено будет стать последним в моей актерской судьбе (как знать?), его название звучит весьма печально для конца пути: «Отчаяние».

И все же я согласился. Слишком велико было искушение: новый режиссер, новый характер героя — все вместе. К тому же становилось совершенно ясно, что мексиканское правительство, мягко говоря, не приняло определенного решения.

Итак, Райнер Вернер Фасбиндер.

В январе я закончил утепление наземных водопроводных труб в саду и, весьма смущенный вниманием, которое привлекал к себе «Форейтор», отправился в Лондон проталкивать книгу на рынок. Люди, думал я, просто не знают содержание этой книжки. Ведь в ней нет никаких откровений, главным образом — описание деревенской жизни в давно прошедшие времена. И прежде чем заняться делами, связанными с книгой, я настоял, чтобы меня отпустили в Сассекс к Элизабет и Джо.

Мама гостила у них. Ее привезли из уютного эдвардианского пансионата, расположенного в миле-двух от нашего дома. Она стала еще слабее, чем была, когда я видел ее в последний раз, но держалась молодцом.

— Ну, как я выгляжу?

— Великолепно. Ты выглядишь потрясающе, мама.

— Я специально причесалась у парикмахера. Элизабет возила меня на прошлой неделе. — Она прикурила сигарету, сняла табачную крошку, прилипшую к губе. — Братец твой укатил в Америку. В Чикаго, — уточнила она и сунула зажигалку в большую черную сумку, с которой не расставалась.

— Знаю. Очень разумно. И у ребят в Америке будет больше возможностей.

— Он забрал с собой всю мою мебель.

— Дорогая! Не всю мебель, ты же знаешь. Кое-что. И ведь ты сама ему разрешила.

— Ну ладно. Не нравится мне, что они в Америке. И комод Ульрика уехал... и детки...

— Мама, дорогая. Это все-таки не твои детки, а Гарета.

Она бросила на меня неприязненный взгляд.

— А я его мать!

— Но у него есть и жена. Это их дети. Им лучше там, в этой стране молодых.

Она вдруг потеряла интерес к теме.

— Не знаю, — сказала она и неожиданно, будто что-то вспомнив, спросила: — А ты для чего сюда явился?

— Из-за книги. Я книгу написал. Помнишь? Обо всех нас, о том, как мы жили в нашем коттедже. Приехал сюда, чтобы рекламировать ее.

— А по телевизору выступишь?

— Наверное... И по Би-Би-Си.

Я налил ей стакан вина.

— Это что? Не мое?

— Нет. Это шабли. Я привез. Не нравится?

Она продегустировала вино.

— Я люблю сладкие сорта. Испанские вина. Выпиваю стаканчик на ночь. Помогает уснуть. А то мысли одолевают. Так где же книга?

— Выйдет в следующем месяце. Ты получишь первый экземпляр, потом Элизабет и Лалли.

Она стрельнула в меня глазами, потушила сигарету.

— А Лалли при чем?

— Я о ней тоже написал.

— Понятно.

Она принялась тихонько напевать, стряхивая с плеча невидимую пыль.

Пришла из кухни Элизабет с тряпкой в руке.

— Сейчас будет готово. Догадываешься что? Отварная говядина с клецками.

— Боже, эти твои жуткие клецки. Лохматые снаружи, твердые внутри.

— Ты чудовище. Порочный тип. Держу пари, на твоем старом забулдыжном юге, во Франции, их не попробуешь.

— Слава богу, нет

— Глаза мои на тебя не глядели бы. Мама, тебе не холодно будет в столовой?

Мама с трудом приподнялась с кресла.

— Мне там всегда холодно. Ну ладно, у меня есть шарф. — Она протянула мне руку. — Помоги старушке матери. Когда сижу, ноги затекают. И ходить помногу не могу. Ох, ноженьки мои. Не забудь мне сказать, когда будешь выступать по Би-Би-Си или по телевизору, я передам нянечкам...

Она замолчала, и мы потихоньку двинулись в столовую. Она слегка помахивала рукой, помогая себе.

Короткая улица Вильгельма IV соединяет Сент-Мартин-лейн со Стрендом. На одной ее стороне — безобразная громадина трафальгарского почтамта, а на другой, как раз напротив него, — неприметное здание, еще в 1936 году приютившее «Чатто энд Уиндус».

В утро моего первого посещения обстановка в издательстве напомнила мне редакцию «Таймс», и я сразу почувствовал себя здесь, как дома. Те же стены и полы, потрескавшийся линолеум. Те же узкие коридоры, трубы центрального отопления, словно толстые макаронины обвивающие стены, снующие туда-сюда люди, шелест бумаг, покрытые уличной сажей окна — все это уютное уродство. На секунду мне даже померещилось, будто я уже тут когда-то бывал: мне вспомнилось, как я забегал в издательство к отцу подзанять денег, получая в лучшем случае полкроны, а в худшем — флорин. Обычно деньги выдавал мистер Гринвуд, секретарь отца, потому что отец частенько говорил: «Гринвуд, у меня только десятифунтовая бумажка... не найдется ли у тебя мелочи?» Карманы мистера Гринвуда казались бездонными.

Вот такие воспоминания навеяла мне эта знакомая атмосфера.

Джон торопился встретить меня, приветствуя еще издалека.

— Не опоздал, надеюсь? Терпеть не могу опаздывать.

— Нет-нет. Точно в срок. Миссис Смолвуд, наверное, уже ждет нас.

Из-за полуоткрытой двери донесся энергичный голос:

— Кажется, ко мне гости!

Дверь распахнулась, и передо мной предстала вторая моя «мастерица». Наконец-то.

Она была высокая, очень стройная, элегантная, в белой шелковой блузке и кораллово-красной шерстяной юбке. В руках она держала две книги: одну в голубом переплете, другую в желтом. И протянула их мне.

— Какой цвет вам больше нравится?

Оставив меня с книгами в руках, она вернулась в кабинет.

— Возьму жакет.

Я стоял в коридоре с двумя экземплярами книги «Форейтор, пораженный молнией» и переживал неповторимые чудесные мгновения. Нора Смолвуд вновь появилась, одергивая на себе жакет. На голове красовалась широкополая шляпа.

Она двигалась стремительно, ее движения были резкими и порывистыми, как будто она всякий раз стремилась максимально сократить время на преодоление расстояния.

— Машина у вас есть? Мы заказали столик в клубе «Гарик» на час дня.

Мы поспешили вслед на ней вниз по лестнице — Джон, Форвуд, представитель американского издательства и приятная молодая дама из отдела книг в мягкой обложке — с такой скоростью, словно клуб «Гарик» был кораблем, собирающимся отдать швартовы.

Панели были то ли из красного дерева, то ли дубовые — теперь уже не вспомню. В памяти остались камин, высокие сумрачные залы, портреты на стенах, вешалка для шляп, вышколенная прислуга. Лица посетителей казались знакомыми — тут были артисты, писатели. Актеры, все до одного чопорно одетые, чинно потягивали шерри. Писатели, если они действительно таковыми являлись, были одеты попроще и вели себя свободнее.

Мы сели за длинный стол. Я рядом со своей «мастерицей», которая непринужденно заняла подобающее ей место во главе стола и заказала тушеную говядину.

Она, конечно, и не подозревала, что является моей «мастерицей», штопальщицей прорех на покрове моих познаний. Не догадывалась она и о том, что я, затаив дыхание, ловил на страницах писем Джона Чарлтона, сидевшего сейчас напротив, отзвуки ее слов, и о том, что мне известно, кто именно увидел мое выступление по телевидению много месяцев назад.

Элизабет откликнулась сразу, как только получила экземпляр «Форейтора».

Черри-три Коттедж. 4 февраля, 1977

Я просто отчаянно влюбилась в твою книжку! Не потому, что там и про меня; кстати, ты изобразил меня лучше, чем я есть, должна сказать, и умнее… Неужто я была такой заводилой?

Очень хочется обо всем с тобой поговорить. Какое блаженство вновь окунуться в свое счастливое солнечное детство, пусть хоть на сутки; как хорошо, что можно сделать это благодаря твоей книге.

И Лалли написала.

Стрит Стипл, Эссекс. 10 марта, 1977

Дирк, дорогой, книга правильная, ничего не надо менять, надеюсь, навсегда останусь для тебя просто Лалли, что бы ни случилось, дорогой… Я была счастлива узнать, что ты не забыл славные времена, которые мы прожили вместе. Береги себя, дорогой.

От мамы я не получил ни слова. Неудивительно. Она вообще писала мне редко, а когда делала это, письма получались грустными. «У меня никаких новостей, меня никто не навещает из-за подорожания бензина».

Я поехал навестить ее накануне презентации книги. В ее квартирке, уютной и теплой, с приятным видом на сады и лужайки, на стенах висели этюды отца, изображавшие знакомые и любимые им пейзажи, и ее собственный портрет тушью, написанный кем-то другим, который она очень ценила. Кругом стояли горшки и вазы с цветами и растениями, лежали стопки книг в мягких обложках, главным образом, Барбары Картленд и Жоржетты Хейер.

— Одни карманные издания! — сказал я.

— Их легче читать в постели. Книгу в твердой обложке мне не удержать. А эти приносят нянечки.

— А где моя?

— Твоя — что?

— Книга. «Форейтор, пораженный молнией».

— А! — Она принялась вертеть кольца на пальцах. Я хорошо понимал значение этого жеста. — Ах, дорогой. Да. Конечно. Твоя книга. Я отдала ее одной нянечке.

— Ма!

— Ну... Она такая душечка и очень добра ко мне, просто на удивление. Она ее увидела и попросила. Они тут все тебя знают.

— Но ты хотя бы прочла ее сначала?

Она опять взялась за кольца.

— Картинки посмотрела. Бог знает, откуда ты их понабрал. Там только одна моя приличная фотография, с Элизабет, когда она в армии служила. Папа нас снял. Но зато есть совершенно ужасная — где вы оба сидите на лестнице. Как дети трущоб. Элизабет выглядит так, будто ее только что пинком угостили.

— А многим этот снимок нравится. Значит, ты совсем ничего не прочитала? Ни слова?

— Мне тяжело держать в руках, такую книгу, когда я лежу. — Она взяла из пачки сигаретку, закурила. — И потом, там всё про детей...

— Да, дорогая, про твоих. Про Элизабет и меня.

Она отложила зажигалку, аккуратно закрыла коробку для сигарет. Постучала концом сигареты о край пепельницы.

— Между прочим, это я вас воспитала.

— И замечательно.

— А не Лалли.

— Конечно, нет.

— Ты только о ней и пишешь. Лалли то да Лалли сё... Не понимаю этого.

— Я описывал время, когда мы с ней проводили лето в коттедже. Чудесное время. Ты же сама знаешь: кошка за порог, мышки веселятся. Вот и устраивали бучу, когда вас с папой не было дома. Только и всего.

— Нас с папой ты вообще не упоминаешь.

— Но это же неправда, дорогая моя! Раз ты не читала, как можешь судить? И жаль, что не прочитала.

— Ладно, ладно, прочитаю. У меня времени не занимать. Уж чего-чего, а времени у меня хоть отбавляй. С ума сойти.

Я подошел к стене, чтобы рассмотреть один из отцовских этюдов: деревья, косые лучи солнца, дорога.

— Это, кажется, внизу у «Грейт Мэдоу», правда?

— Да. Где-то там. Не помню. Не нравится мне этот пейзаж.

— Кстати, приглашаю тебя на обед в ресторан «Коннот» в пять. По случаю выхода книги в свет.

Она потушила сигарету.

— В «Конноте» симпатично. А как я туда доберусь?

— Джордж привезет тебя на машине. Не забудь — в пять.

— Я тоже книгу написала, — вдруг сказала она.

— Не может быть! Богу известно, сколько уговаривал я тебя это сделать. Когда же? Это что — история твоей жизни?

— Да. Небольшая. Трагическая. Мне трудно ехать в Лондон.

— Брось — надо только сесть в машину, и не успеешь глазом моргнуть, как окажешься на месте.

— Да я не горю желанием.

— Но мы тогда долго не сможем увидеться. Я уезжаю на съемки в Германию.

— А... Как моя прическа?

— Ты славно выглядишь.

Кто-то тихонько стукнул в дверь и объявил, что завтрак готов.

Райнер Вернер Фасбиндер понравился мне с первого взгляда. Коренастый, немногословный, с щеточкой усов, словно за непреодолимой преградой — за стеклышками очков в стальной оправе.

В первый вечер нашего знакомства мы ужинали в «Колон д'ор». Он внимательно прислушивался к каждому моему слову, не проронив при этом ни звука в ответ, и в огромных количествах поглощал хлеб, как после долгой голодовки. Его дружелюбный продюсер, приехавший вместе с ним (как и Стоппард), уверял меня, что Фасбиндер не говорит по-английски и обсуждать сценарий мы будем с помощью переводчика.

Обсуждать было что.

Однако вскоре я обнаружил, что Фасбиндер если и не говорит по-английски, то, по крайней мере, прекрасно все понимает: он всегда точно реагировал на наши замечания, смеясь или покачивая головой. У меня сразу создалось впечатление, что он схватывает смысл даже брошенных вскользь фраз. Кстати, мне сказали, что его мать была известной переводчицей не то Трумена Капоте, не то Теннесси Уильямса, так что вполне вероятно, что и сам он хорошо владел английским. Было бы чертовски трудно делать фильм, не имея общего языка.

На следующий день они пришли ко мне обедать и «почистить» сценарий. Мы сели за жестяной стол, вооружились заточенными карандашами, разложили копии текста. Стоппард лихорадочно переписывал и, волнуясь, зачитывал вслух фразы и абзацы. А Фасбиндер, пожимая плечами и позевывая, всем своим видом демонстрировал полное равнодушие к происходящему.

Не прошло и получаса, как мне стало ясно, что в свое время он поставит «Отчаяние» так, как сам сочтет нужным. Что он и сделал.

В какой-то момент нашего сомнамбулического совещания я сказал ему по-английски, что нам с ним нечего обсуждать, мы прекрасно понимаем друг друга и нам легко будет работать вместе. Он что-то пробурчал, кивнул и наконец выдавил из себя: «Ja».

Я проводил его в длинную гостиную, и остаток утра он провел, роясь в старых автомобильных журналах, а мы самостоятельно «чистили» сценарий. Таковая акция ничуть не волновала нашего режиссера, который присоединился к нашей компании, только когда подали обед.

Его демонстративное нежелание говорить по-английски сильно затруднило работу на студии в Мюнхене, но ко мне приставили переводчика, с помощью которого мы могли общаться. Переводчика звали Осси. Полунемец, полуангличанин, родившийся в Египте, он обладал фантастической способностью к языкам. Но нынешние обязанности даже ему давались нелегко. И мне тоже.

Я чувствовал близость человека, скрывающегося за личиной режиссера, но пробиться к нему не мог. И, соответственно, играть для него — тоже. Потратив два дня на бесплодные попытки, я отвел его в сторонку и сказал, что поскольку, как мне известно, он знает английский, пусть даже не очень хорошо, ему следует этим воспользоваться, иначе наше дело труба.

Он загасил окурок о подошву своего огромного мотоциклетного ботинка, потер глаза под очками желтым от никотина пальцем и ответил по-английски, что попробует. Но он стесняется говорить в присутствии группы.

— Ради бога, Райнер, я тоже застенчивый человек! То, что я начал сниматься в кино еще до твоего рождения, не избавило меня от застенчивости: я всегда ужасно нервничаю и трушу! И к тому же я иностранец. И хотя по возрасту я гожусь тебе в отцы, это не отменяет того факта, что ты мой режиссер, хозяин. Мне необходима твоя помощь, чтобы сдвинуть дело с мертвой точки. И как я смогу понять тебя, если мы не будем общаться без посредников?

Он вдавил расплющенный окурок в пол.

— У меня все силы уходят на то, чтобы понять через переводчика, чего ты добиваешься. Так не годится, мы провалим картину. А это невосполнимая потеря.

Райнер больше не обращался ко мне на площадке по-немецки и оставил Осси, который был на грани нервного срыва, в покое. Единственная сла-

бость Райнера: он считал совершенно невозможным думать, сосредоточиваться, творить, вообще заниматься каким-то делом в обстановке хотя бы относительной тишины. Ему нужны были грохот и шум. К этому следовало приспосабливаться или уходить.

С того момента, когда он с грохотом прибывал на место съемок в своем дорогом автомобиле и пока не уезжал гораздо позже всех нас, оставаясь, чтобы кое-что переписать, спланировать, нарисовать, готовясь к следующему дню съемок, он работал под аккомпанемент музыки. Тут были Мария Каллас в своих коронных партиях — в «Тоске» и «Норме», иногда — полная фонограмма «Эвиты», сотрясавшая воздух, или же — вновь и вновь — «Кавалер роз».

Это было абсолютно противоположно той атмосфере священнодействия, отрешенности и тишины, с которой я был знаком.

Но это все же был фильм о безумии, и подобная обстановка шла на пользу.

Не успели мы утрясти вопрос о взаимном общении, как возникла новая проблема. Дело в том, что среди говорящих по-английски немецких актеров рядом с моей замечательной партнершей из Франции Андреа Фаррсол, которая выучила английский за два месяца до съемок на краткосрочных курсах в Берлине, мое правильное произношение никуда не годилось. Оно звучало нелепо. Я не мог приспособить его к речи своих партнеров. Так что мне пришлось изображать иностранный акцент.

Осси, освободившийся от своих прямых обязанностей переводчика, пришел мне на помощь, показав, как говорят по-английски прусаки. Дело в том, что, поскольку я играл русского иммигранта, мой якобы немецкий язык не мог иметь берлинский, гамбургский или мюнхенский акцент. Ближе всего к произношению русского, пытающегося говорить по-немецки, подходит прусский диалект. Очень сложный. Задача увлекла меня, но было ли у меня время на ее решение?

Времени было в обрез: работа уже началась, и я очертя голову кинулся в омут вместе с Осси.

Мы справились со своей задачей. Бог весть как, но нам это удалось. Поначалу я делал множество ошибок, мы их потихоньку исправляли, и довольно скоро я уже чувствовал себя совершенно свободно в стихии речи и вообще в образе бедного безумного Германа.

Честно говоря, роль Германа в «Отчаянии» была очень близка психофизическому состоянию фон Ашенбаха, властно вошедшего в мою жизнь; этот опыт не мог пройти для меня бесследно. Актеру приходится полностью избавляться от собственного «я» и заполнять пустоту, образовавшуюся в душе, чужими мыслями и желаниями.

А это не просто. Но если однажды такое с тобой произошло, ты уже не тот человек, что прежде, а это трудно понять людям «цивильным», как я называю неактеров. И хотя речь идет скорее о душевном, чем физическом перевоплощении, иногда в баре, в магазине, в отеле, просто беседуя за столом с Форвудом, я вдруг ловил себя на том, что говорю и, больше того, веду себя так, как мое второе «я». Это не аффектация: это перевоплощение. Посторонним странно наблюдать такое.

Работа Райнера чрезвычайно напоминала манеру Висконти. Несмотря на разницу в возрасте, оба они вели себя на площадке одинаково. Оба невероятно высоко оценивали возможности камеры, оба придавали громадное значение движению на экране, чувству ритма, которому часто не уделяется должного внимания, точно выверенного с начала до конца фильма, композиции, но, наверное, больше всего их сближала странная способность исследовать непостижимые глубины человеческого характера.

Слой за слоем, сочетая духовное и физическое, они лепили человека с его неповторимой душой.

Изматывающая, воодушевляющая, благодарная работа, из-за которой я полюбил кино. И только так я мог в нем работать.

Конечно, это тяжелый труд. Мы начали съемки в Интерлакене, потом перебрались в Мюнхен, Бруневик, Гамбург, Берлин и наконец прибыли к мес-

ту последней натурной съемки в небольшой городок на севере, недалеко от Любека, примерно в миле от Стены.

Удобств не было никаких. Но на «Отчаянии» подобралась тесная группа единомышленников, работающая, как когда-то странствующие актеры, — да мы ими, в сущности, и были. Андреа, я и все остальные одевались на заднем сиденье автомобиля, в сараях, однажды даже на кухне грязного берлинского ресторана, где готовые блюда стояли вперемешку с остатками вчерашней еды, а из зала доносились голоса подгулявших посетителей. И все равно мы были невероятно счастливы. Нам всем казалось, что все идет как нельзя лучше, а Райнер, по словам хорошо знавших его людей, никогда бурно не выражал своей радости и веселья.

Для меня съемки кончились за три дня до завершения фильма, и Райнер решил, что нужно устроить большой прощальный вечер в маленьком отеле, где мы все жили. Это был очень симпатичный, тихий приют, расположившийся на берегу озера. С террасы открывался вид на город.

Я сидел в последних лучах заходящего солнца и пил пиво, когда ко мне присоединился Райнер. Это было довольно неожиданно. Обычно после работы он сразу уходил к себе в номер с близкими друзьями, и редко кому удавалось увидеть его до следующего утра, уже на площадке.

Он отказался от пива. Зажег сигарету от докуренной, которую швырнул в неподвижные воды озера.

— Я пришел поблагодарить вас, — сказал он, — за вашего Германа, это будет наш Герман, так же, как его безумие — наше безумие.

Он застенчиво улыбался.

— Я тоже на это надеюсь. Это мне следовало тебя благодарить.

— Нет! Благодарю я. За то, чему от вас научился. За то, чего не знал раньше. Благодарю за то, что вы показали власть, лишенную страха. Знаете, как правило, власти всегда сопутствует страх. — Он замолк и посмотрел вдаль за озеро. — До сих пор я только теоретически обосновывал такую возможность. А существование ее так важно для жизни и работы.

— Я был просто счастлив работать с тобой, ты это знаешь. Меня теперь не волнует даже то, что я, наверное, уже не буду сниматься! Мне трудно будет сработаться с другим режиссером.

Он нахмурился, потер пальцем глаза. Уронил сигарету в лужицу пива на столе.

— В жизни, — он дернулся, смял сигарету, — похоже, больше отчаяния, чем каких-то других чувств. Но я вот что думаю: жизнь не ограничена временем, и сам конец не имеет конца. А потому все не так грустно, как кажется. — Он внезапно поднялся. — Danke, — сказал он и быстро ушел.

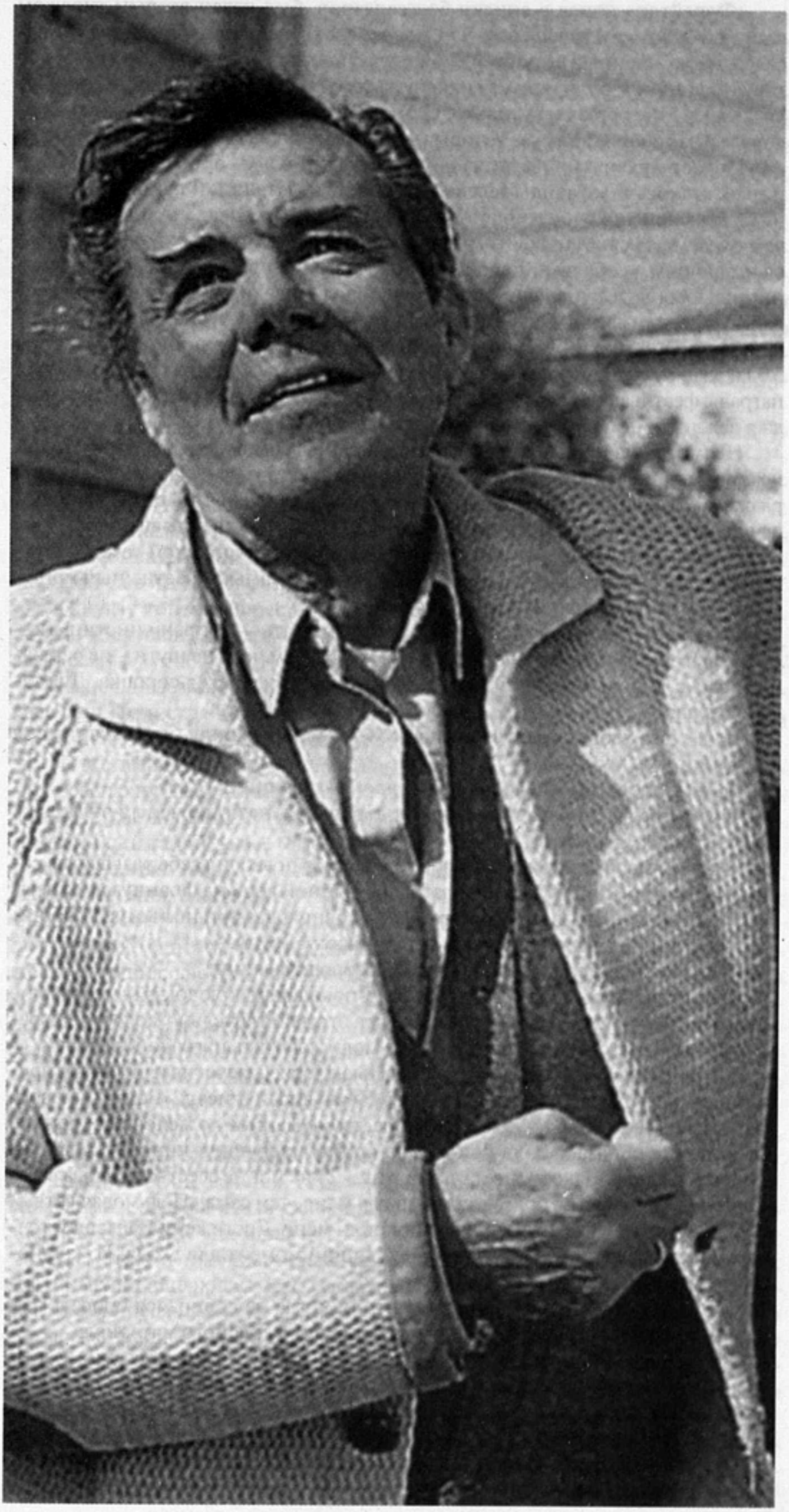
Из бара меня позвали на ужин — прощальный вечер начался. Райнер не пришел на него. Я знал, что он не придет. Мы уже простились.

Для меня было очевидно, что «Отчаяние» станет событием в кино. Но фильм снискал одобрение критиков, а у публики провалился по причинам, мне непонятным. Так или иначе он стал необыкновенно точным, скрупулезным исследованием безумия, проведенным блестящим режиссером.

Может быть, как раз это и оттолкнуло от него зрителей. Безумие тревожит, вносит в умы дискомфорт.

Однако на радость или на горе через несколько месяцев мы должны были представлять Германию на фестивале в Канне. Возможно, фильм напрасно назначили к представлению столь заблаговременно; Райнеру «Отчаяние» как будто наскучило, и он принялся кромсать ленту ножницами, запутывая мотивы и придавая им абстрактный характер.

Итак, мне опять выпало представлять в Канне иностранный фильм. На этот раз с великолепным прусским акцентом. Больше того, мне опять прочили награду. Ладно, все это я уже однажды пережил, и хотя слухи, бродившие по набережной Круазетт, были настойчивее прежних, я не придавал им значения и занялся более насущными заботами. Моей второй книгой.



Дирк Богард

«Форейтор» попал в списки бестселлеров, был издан вторым тиражом в мягкой обложке и разошелся. Я не подвел свою «мастерицу», чего очень опасался, и, окрыленный ее поддержкой, начал писать «Вверх и вниз», книгу, которую закончил за год, как раз накануне того дня, когда «Отчаяние» прибыло в Канн. Мне оставалось только, кроме обычной вычитки, сделать эскиз обложки и заставки к главам, которые я решил нарисовать сам.

По мере развития фестивальных событий слухи обо мне усилились, и меня атаковали команды телевизионщиков из Италии, Франции и Германии, желавшие получить подробные интервью. Я их давал, это было проще, чем отказываться. Меня фотографировали на фоне моих оливковых деревьев играющим с собаками Лабо и Дейзи и отвечающим на вопросы занудных интервьюеров. Я купался в атмосфере обволакивающих меня заинтересованности и внимания. Складывалось впечатление, что журналисты беседуют с победителем. Французские телевизионщики попросили произнести спич с благодарственными словами всем, кто помог мне удостоиться высочайшей награды фестиваля — «Золотой пальмовой ветви», и сильно рассердились, когда я вежливо, но твердо отклонил эту просьбу.

Несмотря на мое внешнее безразличие, последний день этой идиотской истории прошел крайне неприятно. Меня сбил с толку телефон. В десять утра раздался звонок, и мне неофициально сообщили, что я действительно получил награду. Официальное решение жюри должны были объявить в полдень.

В одиннадцать позвонили еще раз. Репортер лондонской газеты хотел узнать, как чувствует себя человек, «выигравший самый престижный приз». Я ответил, что не знаю, и повесил трубку.

Завтрак не лез мне в горло. Я начал подумывать — вопреки инстинктивному благоразумию и здравому смыслу, — что, чем черт не шутит, на сей раз это правда, и пошел взглянуть, есть ли у меня чистая белая сорочка. Для такого случая.

В два часа жюри все еще совещалось, но меня уверили, что насчет меня сомнений нет.

За мной по пятам следовал Марчелло Мастроянни.

Я осмотрел свой парадный пиджак. Проверил, не попорчен ли он молью. Все в порядке. Дырок нет.

В кухне, моя посуду и готовя обед собакам, я позволил себе развлечься сочинением скромной и краткой благодарственной речи на французском языке. Это было довольно глупо, потому что ровно в два тридцать мне сообщили, что я уступил американскому актеру Джону Войту.

Я повесил на место костюм, спрятал сорочку в ящик.

Неплохую шутку со мной сыграли. Я попался на крючок. Ну что ж, мне нечего было стыдиться, я был убежден, что это действительно моя лучшая работа в кино. А это чувство само по себе могло служить наградой.

Когда «Отчаяние» вышло в прокат в Нью-Йорке, восхитив критиков и провалившись у зрителей, Джек Кролл из «Ньюсуик» написал: «Богард превосходен: редко увидишь такое взвешенное, продуманное до мелочей экранное воссоздание образа... Роль исполнена одним из лучших киноактеров всех времен в высшей точке расцвета его таланта». Я не мог не счесть эти слова весьма лестными и гораздо более важными для меня, чем сама «Пальмовая ветвь».

Во всяком случае, эти строки успокоили меня. Достижение «высшей точки расцвета таланта» — довольно подходящий момент для ухода. И, как показало время, я и ушел.

Не по собственной воле, потому что никогда не собирался бросать выбранную профессию, просто из-за отсутствия интересного материала.

Кино часто называют седьмым искусством; возможно, так оно и есть. Несомненно, такие люди, как Рене, Лоузи, Висконти и Фасбиндер, — настоящие художники, но их труд всегда сопровождался отчаянной борьбой с Большим бизнесом.

Теперь уже власть принадлежит не великим еврейским династиям, не тем людям, которые, что ни говори, все же были «киношниками». Отныне ки-

но контролируется конгломератами вроде «Ксеркса», «Галф энд Уэстерн» и им подобным, которые занимаются буквально всем — от сантехники до продажи недвижимости. Эти гигантские монстры, безликие, бездушные, озабочены только прибылью, а не созданием произведений искусства. «Киношники» постарели, распродали свое имущество. Отправились доживать дни на Палм-Спрингс или Палм-Бич — растерянные, изгнанные, обескураженные гибелью того кино, которое они когда-то знали и которое исчезло, наверное, навсегда.

Седьмое искусство превратилось в один из придатков Большого бизнеса.

Какой смысл быть превосходным в фильме, не приносящем коммерческого успеха! А многие картины, в которых я с охотой принимал участие в последние годы, в сущности, были именно таковы. Во всяком случае, так меня информировали бизнесмены. Может быть, критики ими восхищались, но прокатчики неизменно отворачивались от того, что именуют «фильмами критиков», потому что, как правило, публика на них не ходит. А если ты не приносишь сборов, то тебя и не приглашают сниматься.

Но все же на моем веку удача не раз улыбалась мне. Чаще, чем многим другим. Так какого черта мне жаловаться!

И я продолжал заниматься творчеством, продолжал придумывать, продолжал учиться. И писать.

В длинном коридоре жизни я уперся в угол и пошел в другом направлении, не изменив своему призванию. Я просто расширил его границы, и передо мной еще не зажегся сигнал «стоп». По крайней мере, так мне казалось.

На углу топтаться бесполезно; надо его обогнуть и двигаться дальше. Иначе рискуешь со страху броситься вспять, на проторенную дорожку, а это, по-моему, скучно.

Конечно, резкий поворот требует отваги; новый путь поначалу кажется неизведанным и страшным по сравнению со старым, испытанным, но можно не сомневаться, что и здесь тебя ждет немало знакомого.

Те же двери сопутствуют тебе и справа, и слева. Вот они: приоткрытые, широко распахнутые, полузатворенные; за ними приветливый свет или мрачные тени. Но уже знакомые. И потому что бы за ними ни скрывалось, какие бы откровения ни таились, все они низводят на душу покой.

Последняя дверь — в конце коридора — тоже по-прежнему на месте. Ее не минуешь, каким бы путем ни шел, так что в конце концов любой риск оправдан: все равно попадешь сюда. Эту дверь не обойти. Она ждет.

Принято считать, что писательство — отшельнический труд. Следовательно, принципиально отличающийся от актерского. Но еще во время работы над первой книгой я убедился, что это далеко не так. Нет в этом труде ни одиночества, ни отрешенности, и одинок писатель только постольку, поскольку необходимы сосредоточенность и тишина, чтобы расслышать голоса, звучащие в тебе. Невозможно сохранять одиночество в окружении стольких чужих голосов.

Говорят, некоторые писатели творят, пристроив блокнот на коленях. В гвалте, под оглушающую музыку. Другие погружаются в тишину и покой, пялясь на голые стены для большей сосредоточенности.

Джейн Остин, кажется, усаживалась за маленький столик в холле семейного дома и отрешенно писала, пряча работу под скатерть, если к ней обращались. Но это не для меня.

Я смотрю из окошка поверх дровяного сарая, поверх покатой крыши, где шныряют ящерки, в гневе задирающие хвосты, и греются на солнышке жабы, охотящиеся на мух и пчел. Над крышей видны остроконечные вершины четырех кипарисов, за ними — рощица, а еще дальше холмы. Я вижу, как идет дождь, светит солнце, падает снег. Опускается туман. Наливаются виноградные гроздья. Обнажаются поросшие травой и кустарником холмы в ожидании зимних холодов.

Все это навевает на меня не тоску, а скорее, умиротворение, и хотя я потерялся во времени, надежно отгородившись от внешнего мира крепко запертой дверью, ни на единый миг не остаюсь я один.

Да и как бы мне это удалось?

Газеты, письма, журналы, необходимые мне для работы, наполняли комнату сперва едва слышными, а потом все более и более отчетливо звучащими голосами. Голоса доносятся из всех углов, с потолка, с пола, с зашторенных полок со справочниками. Голоса, столь некогда любимые мною, вместе с ними я смеялся, иной раз сердился; голоса, возвращающие в прошлое, которое становится более реальным и живым, чем настоящее.

Голоса звучат громче и непривычнее, когда не вспоминаешь, а придумываешь. Тут мне на помощь приходит мой театральный опыт.

Я сижу в кожаном кресле и оживляю голоса этих людей. Задаю вопросы, интересуюсь, как им жилось, кто они такие, кем собираются стать, что будут делать, с кем познакомятся или сойдутся и когда умрут. Я слышу их смех, их говор; мне ведомы их печаль, их тайное предательство, их доброта, их волнения, потому что я сам их придумал; они в моей власти.

Пройди под оливами мимо двери моего кабинета посторонний, клянусь, он решил бы, что я спятил, ибо услышал бы, как я разговариваю сам с собой на разные голоса и на разных диалектах. Потому что я разыгрываю за своих героев каждый эпизод, чтобы абсолютно убедиться в верности выбранных слов и настроений. Диалог избавляет от необходимости вводить авторские объяснения.

Часы, проведенные с моими собеседниками, рождали незабываемые ощущения. Почти всегда исключительно приятные, хотя нередко и раздражавшие, особенно когда персонаж вырывается из-под контроля и ведет себя на свой страх и риск, нисколько не считаясь с моими разумными наставлениями. Тогда я вытаскиваю страницу из машинки, скатываю ее в шарик, бросаю в корзину, вставляю в каретку новый лист и начинаю сначала. «Давай-ка по новой, будь на этот раз паинькой», — приговариваю я. Да, возможно, это своего рода сумасшествие, как частенько случается и в актерском ремесле, но одиночеством тут и не пахнет.

Воссоздавая автобиографию, возвращаешь из давно забытых времен голоса, оживляющие воспоминания, иногда больно жалящие сердце, и остается только бездумно предаться их власти, теряя связь с настоящим.

Не случайно в одно из своих посещений Элизабет, слишком хорошо меня знающая, скажет: «Ну вот, опять его душа где-то блуждает. Растворился в фантазиях». И она, конечно, права. С той поправкой, что она вкладывает в это понятие несколько иной смысл: я отрешаюсь от настоящего, не теряя способности размышлять. Это не какой-то тягостный бред. Просто смещение фокуса внимания.

Одно из волшебных отличий писательства от актерства состоит в том, что я один несу ответственность за содеянное. В театре или кино актер — интерпретатор чужих слов и замыслов. Его действиями руководят другие: он вынужден к ним приспосабливаться, вечно лавировать, выискивать лазейки, чтобы хоть в какой-то степени выразить себя. Если удастся.

Кино требует от актера учета тысячи чисто технических деталей. Освещение, звук, сама кинокамера (капризное чудовище для тех, кто ей придется не по душе) и еще фокус, темп, партнеры. В общем, целая сеть капканов, куда легко угодить новичку. Но сочинительство всецело в твоих руках. Ты сам создаешь сценарий, сам ставишь свою пьесу или фильм, сам лепишь характеры, ставишь декорации и все прочее. Ты полновластный хозяин, и тебе самому предстоит тащить коробки с пленкой на суд публики и пережить успех или провал.

Издатели на всех этапах работы окружали меня заботой, вниманием, поддерживали советами и похвалами, и все это придавало мне отваги, но я тем не менее прекрасно отдаю себе отчет в том, что за все, порожденное моим воображением и вышедшее из-под моего пера, ответ нести должен я один. Это сольный спектакль. Подчас мучительный и трудный.

Поначалу я верил, что Муза — так, кажется, зовут эту даму — молча стоит, ожидая в тени, и стоит только поманить ее пальцем, как она предстанет пе-

ред тобой с рогом изобилия, до краев наполненным вдохновением. Мечта приятная, но не имеющая ничего общего с реальностью. Во всяком случае, для меня. Моя Муза скрывается во мраке и бездействует. Никакими заклинаниями, мольбами и слезами, никаким заламыванием рук не вытащить ее на свет Божий, ничем не сломить ее незыблемого решения не помогать мне. Мне приходится ловить ее за руку, бороться с ней, лупцевать ее, как пьянчугу, и пробуждать от летаргического сна, чтобы добиться хоть малюсенькой помощи. У нее нет никакого рога изобилия, разве что спичечный коробок. Да и тот она приоткроет неохотно. Она не поддается дрессировке, возможно, со временем мне удастся с ней поладить, но пока что каждый раз, вставляя в каретку пишущей машинки чистый лист бумаги, я переживаю чудовищные муки. Угрюмое безмолвие моей Музы. И страдальческие мольбы, терзающие мою грудь и обращенные к ней, когда я, сознавая свою никчемность, гляжу на белую страницу.

Так что слова отнюдь не спешат, как написала мне одна добрая женщина из Австралии, «литься» с моего пера. Они рождаются одно за другим в отчаянных муках, подобно тому как выдавливается зубная паста из почти пустого тюбика; перо вообще, с сожалением должен признать, не участвует в этой процедуре. Процесс этот лишен какой бы то ни было романтики. Строки прямыми линиями появляются на заправленном в машинку листе. Потому что я не могу оценить написанное, покуда не увижу это зафиксированным печатными буквами, к тому же мой почерк приводит в замешательство даже меня самого. По прошествии нескольких дней выясняется, что я уже не могу разобрать свои каракули. Наверное, это объясняется тем, что рука моя обгоняет мысль. Поэтому приходится прибегать к помощи машинки, по возможности стараясь упорядочить процесс письма.

После неожиданного успеха «Форейтора» я понял, что для того чтобы с успехом заниматься сочинительством или чтобы вообще что-то сочинять, нужно составить для себя продуманный набор правил. Уж если решился всерьез взяться за дело, необходима серьезная подготовка.

Итак, с 8.30 до 12.30 я пишу. После полудня свободен и могу заниматься бесконечными трудами, которых требует земля, а вечером с шести до семи прочитываю написанное утром и пытаюсь поправить что можно, а то и вообще зачеркиваю сделанное, что случается слишком часто. А на следующее утро все начинается сначала.

Как бы там ни было, миф об одиноком отшельническом труде, который распространялся более сведущими, чем я, людьми, в моем случае обнаружил свою несостоятельность, несмотря на мою готовность к нему.

А вот чего я не предусмотрел, решив заняться сочинительством, так это рекламные кампании. Я понятия не имел об этом пошлом занятии, даже не догадывался, что когда книга окончена, издана, надо терпеливо и долго прокладывать ей дорогу. Как бы некрасиво это ни звучало, но суть такова: книгу приходится навязывать покупателю, как пластикатовую скатерть, новый сорт мыла или учение новой секты. Меня поразило, что такая благородная (по моему мнению) профессия может так низко пасть. Мне было прекрасно известно, сколько сил надо затратить в кинематографе, чтобы продать свой товар, в этой сфере я наработал немалый опыт; но я не предполагал, что то же самое происходит и в литературе и занимает в ней немалое место. Увы! Все то же самое, даже в деталях. Те же интервью, те же телевизионные беседы, которые призваны обеспечить распродажу тиража (хотя я уверен, что тот, кто смотрит телевизор, книг не покупает), те же гастроли по провинции. Но хуже всего — встречи с читателями и раздача автографов в книжных лавках. Вот от этого меня просто с души воротит, я прихожу в отчаяние.

В кино мне, по крайней мере, удавалось держаться на расстоянии от зрителей. Заделавшись писателем, я, к своему ужасу, обнаружил, что попал в лапы читателей. Я оказался отгороженным от них только столом или прилавком, не имея возможности отступить, лицом к лицу с толпой людей, которых я никогда раньше не видел и не слышал и которые теперь находятся в непосредственной видимости и слышимости.

И надо сидеть с ручкой в руке, продавая свой товар, как коробейник на ярмарке.

— Дорогуша, посмотрим только! — услышал я однажды, как какая-то женщина обратилась к своей спутнице в универмаге «Хэрродс». — Посмотри, ради бога, до чего он докатился: продает себя публично!

Голос, принадлежавший представительнице второго поколения завсегдатаев «Хэрродс», как рапира, пронзил книжный отдел магазина и ударил меня прямо в сердце. Рука моя в гневе дернулась, и кому-то достался не очень аккуратный автограф, но я не мог не признать правомерность реплики: так получилось, что меня посадили в двух футах от кассы и моя подпись каждый раз сопровождалась леденящим душу звоном монет, подтверждавшим справедливость ее слов.

Впервые я подписывал автографы на «Форейторе» в книжном магазине «Хэтгердс». Элизабет, Форвуд и я в полном молчании отъехали от «Коннота». У меня пропал голос, в горле пересохло, язык намертво прилип к гортани, словно приклеенный патентованным клеем. Ужас сковал меня при мысли, что я превращусь сейчас в актера, покинувшего безопасную зону просцениума или сошедшего с экрана, и окажусь от публики на расстоянии фута, а то и меньше, охраняемый только плоскостью стола. Если, конечно, публика соизволит прийти. Я настраивался на то, что мне придется не меньше часа просидеть в бездействии, с ручкой наготове, бессмысленно улыбаясь случайным покупателям, явившимся за каким-нибудь атласом или свеженьким бестселлером, в бесплодной надежде, что моя жертвенная кротость соблазнит кого-нибудь из них на дополнительные расходы. У меня было ощущение, будто я торгую государственными флагами на благотворительном базаре.

Итак, всю дорогу через Беркли-сквер мы хранили молчание, и только когда мы уже подъезжали к Пиккадилли, я прокаркал хриплым голосом, что-де лучше бы мне сейчас умереть, черт дернул меня ввязаться в этот постыдный торг. Мы свернули налево, на широкую улицу, и я услышал, как Форвуд пробормотал: «Полиция».

— Где полиция? Что, несчастный случай? Бомба? — Я чуть не ударился в панику.

— Не пойму, то ли они около «Хэтгердс», то ли у «Фортнум энд Мейсон».

— Наверное, королева приехала за покупками или что-нибудь в этом духе.

— Они у «Хэтгердс», — упавшим голосом сказала Элизабет.

— Господи, что же они там делают?

— Там очередь, и длиннющая. На таком ветру...

Да. Это была очередь.

Это утро принесло мне огромную радость. Встреча прошла в теплой, благодарной и просто трогательной атмосфере, с лихвой вознаградив меня за все треволнения. Я получил глубокое удовлетворение, похожее на то, что испытывал на сцене: подписывать автографы на книгах оказалось сродни актерской игре, и публика (за неимением более точного обозначения), терпеливо ожидавшая на пронизывающем ветру, встретила меня весьма дружелюбно. Словом, получилось очень здорово, и мы продали множество экземпляров, что, само собой, нас тоже порадовало.

— Не спрашивайте имен, — доверительно шепнул мне кто-то на ухо. — Просто ставьте свою подпись.

— Но нельзя же так, ничего не добавляя!

— Ну пишите еще: «С наилучшими пожеланиями».

— Нет, так не годится.

— Иначе это займет слишком много времени. И число покупок сократится, — безапелляционно заявил доверительный голос.

Но хотя я настоял на своем и прилежно выписывал имена всех Молли и Бетти, не забывая про «наилучшие пожелания», мы продали рекордное количество экземпляров, и все приветливо улыбались нам.

В тот вечер я устроил небольшой коктейль по поводу удачного предприятия. Совет, несколько лет назад наставительно данный мне миссис Х, вновь

прозвучал среди веселого смеха и гомона: «Заставь свою память трудиться!» — уговаривала она меня.

И я это делал. А теперь пожинал плоды.

Зазвонил телефон. Я пробрался мимо тесно стоящих столиков с бокалами, оливками, вазами с орехами. Звонила Шарлотта Рэмплинг из Парижа.

— Мне хотелось бы, чтобы ты узнал: у меня родился мальчик. Ему шесть часов, и он очень хорошенький.

— О, Шар! Грандиозно!

— Мы собираемся назвать его Дэвидом.

— У меня тоже родился сегодня первенец, только его имечко подлиннее.

— А, твоя книга! Она вышла! Я и забыла. Что дальше? Следующая?

Я оглядел толпившийся вокруг меня народ и увидел улыбающиеся лица, вдохнул в себя сладкий запах успеха, веры в собственные силы, доказавшей свою истинность. Форвуд наполнял бокал Норы, оба смеялись.

— Да, думаю, так, — ответил я.

Но я ей не сказал, что уже написал первые главы новой книги. Сделать так, считал я, значило бы искушать судьбу, а я и без того уже переусердствовал с этим делом в последние месяцы.

— Думаю, да, Шар... Но посмотрим. Скрестим пальцы?

Я приехал в эдвардианский отель, где жила мама, опоздав примерно на полчаса, держал в одной руке кустик жасмина в горшке, а в другой сумку с подарками. Управляющий, мистер Брок, встретил меня в холле. Его приятное открытое лицо выглядело озабоченным.

— Ах, вот и вы! Хорошо. Ей немного нездоровится, ничего серьезного. Я посидел с ней. Кажется, она решила, что с вами что-то случилось... Она у себя. Вы знаете, как пройти?

Она сидела в кресле у окна, сложив руки на коленях и крутя кольца на пальцах. Лицо у нее было расстроенным. Гиацинты в горшке, ваза с увядающими желтыми нарциссами, недопитый стакан вина.

Она покачала головой.

— Дорогая, видишь, я здесь. Мы заблудились. Поехали из города окружной дорогой и свернули не в ту сторону.

Она странно всхлипнула.

— Только не плачь! Бога ради, тушь потечет! Ну успокойся, все в порядке.

Она справилась с собой. Выпрямилась, широко раскрыла глаза, блестевшие от слез, чтобы высохли ресницы.

— Я уж думала, ты не приедешь.

— Ты же знаешь, раз я обещал... Вот только опоздал, извини.

— Ничего, ничего. Я, правда, беспокоилась. А что это у тебя?

— Жасмин. Его можно будет высадить в саду.

— Из милой Франции.

На самом деле он был местный, но не стоило уточнять.

— Ужасно хочется выпить, я привез с собой кое-что.

Я наполнил стакан, она жадно схватила его. Руки у нее слегка дрожали, несколько капель пролилось на подбородок.

— Я привез тебе всякие мелочи. И еще, смотри: первый экземпляр моей новой книжки! Каково? Я теперь писатель! Уже третья книжка вышла!

— Как мило. — На ее лице не отразилось никакого интереса. Она скосила глаза. — А что это на обложке? Очки куда-то задевались.

— Бамбук, колючая проволока, бабочка. Книга называется «Нежная оккупация»[4].

Она осторожно положила книгу на кофейный столик, взяла стакан и осушила его.

— Обед в час. Ровно. Как тебе моя прическа?

---

[4] Автобиографическая книга «Нежная оккупация» основана на личном военном опыте автора во время второй мировой войны.

— Превосходная. Она как-то лиричнее прежней.

— Переменила две недели назад. Но волосы делаются сивые, правда?

— Нет... Перец с солью. И потом, тебе ведь в следующем месяце исполнится восемьдесят один год. Наверное, уже пора обзавестись парочкой седых прядей?

— У тебя-то их нет.

— Немного найдется.

— А тебе уже около шестидесяти. Ты в мою породу пошел. Моя мать, бабушка Нельсон, до самой смерти была черная, как вороново крыло, а ей было уже далеко за восемьдесят.

— Значит, нам везет. Кое-кто считает, что я крашусь.

— Кто же это?

— Ну, журналисты.

— Завидуют, — отозвалась она, протягивая мне свой пустой стакан. — Налей-ка еще перед обедом.

После обеда она не захотела возвращаться в комнату, и мы пошли в общую гостиную.

— Целыми днями сижу в своей конуре, надо сменить обстановку. Тут после обеда никого не бывает, все расходятся по комнатам до ужина, до шести часов.

Гостиная была светлая, уставленная книжками, с широким окном, с камином, в котором горели дрова; на каминной доске стоял горшок с каким-то пышным растением. В углу — телевизор.

— Ты здесь часто бываешь? Приходишь телевизор посмотреть или просто так?

— Прихожу, когда тебя показывают. Я не умею с ним обращаться: столько всяких кнопок. У меня была приятельница, которая во всем этом разбиралась, она всегда приходила вместе со мной, когда тебя показывали, такая была душка. Однажды ее увезли, и она там умерла. В больнице. — Она вдруг хрипло и невесело рассмеялась. — Тут все этим кончают — чертовой кокфилдской больницей. — Она зажгла сигарету, щелкнув зажигалкой. — Вот уж не думала, что придется в таком месте отдать концы. Надо же, все сбывается!

— Что сбывается?

— Да предсказания этой женщины, на свадьбе Коксов, много лет назад. Она видела мою ауру. Пурпурно-фиолетовую. Она сказала, что я героиня трагедии, что Ульрик умрет внезапно, а меня отправят в приют.

— Мама, ради бога, перестань, это же чушь.

Она усмехнулась, пощелкала зажигалкой.

— Нет. Это очень серьезно. Ты в этом ничего не смыслишь. — Посмотрела на меня с пренебрежением. — Она еще говорила, что мне ноги отрежут.

— Из-за чего?

— Ну, из-за этой, еще у солдат в окопах бывает. На «г» начинается.

— Гангрена?

— Гангрена.

— Но это же чушь собачья! А теперь послушай меня: я сделаю все, что ты захочешь, все. Хочешь перебраться ко мне во Францию? И там жить?

— Господи! Нет, конечно. Куда мне в такую даль. К тому же мы с тобой все время будем ссориться, мы слишком похожи друг на друга.

— Но отсюда ты хотела бы уехать? Куда-нибудь в другое место, вроде Брайтона? Мир посмотреть? В какой-нибудь большой город? Куда скажешь.

— Нет-нет, я останусь здесь. Со мной пока все в порядке. Не волнуйся. И когда придет мой день, я не сдамся. Я сильная, всю жизнь я училась терпеть. Бог свидетель.

Она сидела прямая, элегантная, ухоженная, луч солнца упал ей на щеки, глаза широко открыты. Она выглядела лет на десять моложе своего возраста.

— Я всегда изо всех сил стараюсь выглядеть как можно лучше ради твоего папы: нипочем бы не позволила, чтобы он увидел меня в фартуке. Я себя соблюдаю. До сих пор.

— Ты разговариваешь с папой?

Она быстрым, резким движением повернула ко мне голову и посмотрела так, будто я внезапно проник в какую-то ее тайну.

— Разговариваю? Где?

— У себя в комнате. С фотографией на трюмо.

— Да! — Она убрала за ухо прядь волос. — Да. Я с ним разговариваю. Постоянно. Постоянно.

— А что ты ему говоришь, ма? Скажи мне, что ты ему говоришь?

Аккуратным движением она поправила нитку бус на шее, потом разгладила на груди длинный галстук коричневой блузки. И обратила ко мне взгляд широко раскрытых, чистых, спокойных глаз, сложила руки на коленях, щелкнула зажигалкой.

— Вернись, — сказала она. — Вот что я ему говорю.

Часа два спустя, глубоко опечаленный, я ехал вдоль зеленеющих эссекских аллей навстречу трудной неделе, о которой в моем дневнике сохранилась такая запись: «Это уж слишком».

В свое время в Америке я совершил несколько рекламных поездок для продвижения разных своих фильмов. Съемки телепрограмм начинались в 8.00 и заканчивались в 20.00. По ходу дела передо мной время от времени возникала табличка с буквами «СР», что означало «сменить рубашку». Это были единственные минуты отдыха.

На этот раз мне предстояло нечто подобное. В конце концов, кинематограф и издательское дело не так уж далеки друг от друга. В обоих случаях приходится прилагать немало усилий, чтобы продать свое изделие.

В 8.30 началась работа с командой Би-Би-Си, длилась она весь день. Ежечасно я давал интервью, даже во время обеда. И не выпадало свободной минутки, чтобы сменить сорочку, галстук или пиджак. Завершился день приемом, который был организован издательством в мою честь. Потом я помчался на королевскую презентацию, где уже мне пожимала руку королева в изумрудах и белоснежных песцах. Словом, гонка не прекращалась с утра до поздней ночи, и я, мертвецки усталый, в лихорадке, доползал до постели, точно зная, что болен, в лучшем случае — обыкновенной простудой, а в худшем — гриппом.

Это, конечно, было весьма некстати. Предстояли пять дней маркетинга. Но мне, без дураков, было худо.

Прекрасному доктору Потто удалось поставить диагноз моей довольно изнурительной болезни: я стал добычей каких-то внутренних паразитов. Как он уверял, я подцепил их на юге Италии, где пил сырую воду. Эти твари могут очень долго не давать о себе знать, но они весьма живучи и токсичны, ослабляют организм и откладывают яйца, и избавиться от них невероятно трудно.

Доктор прописал мне убийственное средство, которое действительно уничтожало паразитов, но одновременно вызвало у меня депрессию, доводя до мыслей о самоубийстве.

Поскольку лекарство оказывало побочное воздействие, мне необходимо было точно знать, куда я направляюсь и сколько времени займет моя поездка, иначе положение могло стать катастрофическим. В нужный момент я должен был иметь возможность ускользнуть, причем по возможности незаметно.

Состояние, в котором я находился, раздавая интервью, никак нельзя было назвать счастливым, и я не сумел в полной мере насладиться честью, оказанной мне в Дорчестере, в Голубой гостиной. Прежде чем сесть за стол, я имел краткую беседу с распорядителем, и он заверил меня, что заведение,

в котором я более всего нуждался, находится прямо за моей спиной: надо выйти за дверь, пройти через кухню, а далее я увижу недвусмысленную надпись: «Для мужчин». «Стоит вам только подать знак, сэр», — сказал он, и я успокоился.

По той же причине не доставила мне удовольствие и раздача автографов, проходившая, к счастью, снова в книжном магазине «Хэтгердс», где меня на этот раз тактично усадили подальше от кассы и я подписал более шестисот экземпляров, на каждом оставляя наилучшие пожелания и упоминая имена покупателей.

— Если бы вы ставили только свою подпись, без всяких финтифлюшек, мы продали бы все восемьсот, — грустно произнес начальственный голос. — Время — деньги...

Самым, пожалуй, счастливым и спокойным событием недели стал устроенный мною обед в «Конноте». К тому времени, признаюсь, я уже порядком притомился, но благодаря присутствию за общим столом Норы Смолвуд, Джона Чарлтона и его жены Сюзен, Шарлотты с мужем, Жан-Мишелем Жарром, которые специально ради этого случая прилетели из Парижа, и моего старинного друга Анджелы Фокс мир снизошел на мою душу. К тому же почти за три десятка лет, что я останавливаюсь в «Конноте», я, конечно, вполне там освоился, так что жизненно важной информацией располагал и потому успокоился совершенно.

Немножко более нервным оказался следующий день в Оксфорде, где в мою честь был дан обед в отеле «Рэндолф». Но все же я бывал в этой гостинице в стародавние времена, когда играл в театре по соседству и пару раз снимался в кино в самом городе, а также знал, что Форвуд и Роуз Белл хорошенько подготовятся и обеспечат прикрытие, ежели вдруг возникнет необходимость покинуть благородное собрание.

На шестой день мы с великой помпой вылетели в Амстердам. Все устроил, тщательно и деловито организовал Квентин Никлофф. Это напомнило мне, как годы назад Бетти Бокс, Ралф Томас и я прочесывали провинцию, проталкивая наши фильмы. Я отчетливо помнил, какие приятные чувства охватывали меня, когда поезд замедлял ход, приближаясь к вокзалам Бирмингема, Бристоля, Манчестера или какого-нибудь другого города. Глубокий вздох паровоза, мягкое движение вдоль платформы и наконец остановка прямо против фигуры начальника станции — он в цилиндре, с розой в петлице, потом горделиво вел нас вдоль своих владений к ожидавшему нас автомобилю, мимо рядов орущих подростков, машущих руками, цветами и книжками для автографов. Я всегда, покидая вокзальную площадь, оглядывался назад, туда, где стоял паровоз, благодарно взмахивал рукой, неизменно получая ответный привет и улыбку машиниста.

Путешествие в Амстердам живо напомнило мне те времена, и весь день прошел под знаком ностальгических чувств. В книжном магазине собрались люди, приехавшие со всей Голландии, те, кого я знал в дни нашей странной оккупации Явы, когда мы освободили концлагеря для гражданских лиц и тысячи смеющихся, обнимающих друг друга скелетов вышли из японского плена.

Время изменило нас: мы постарели, поседели. Сначала я никого не узнал. Потом мне стали показывать фотографии собратьев-офицеров, которых я успел позабыть, меня самого, двадцати четырех лет от роду, идущего горящей деревней, смеющейся девушки с цветком в волосах.

— Это я! Можно ли поверить? Я Анни — не помните меня? Я теперь бабуся!

Мне показывали программки выступлений и концертов с моим именем, напечатанным неприлично крупными буквами: «Пип ван ден Богардо представляет!» И мы все смеялись...

— Ох, и славные же были денечки! Конечно, вы можете не помнить всех нас, ведь столько лет прошло, но мы вас не забыли.

— Я тоже постарел. И я тоже помню.

— А Дженни помните? Она выступала в вашем шоу, но домой не вернулась. Тиф.

— Боб тоже участвовал в представлениях, но он, бедняга, был начисто лишен дарования. Теперь женился, живет в Бреде.

На разговоры времени было в обрез — я все-таки находился при деле, предстояла встреча с журналистами.

Они вели себя корректно, вежливо, заинтересованно, потому что моя «Нежная оккупация» стала первой книгой об этих событиях, об этих людях и их мужестве.

Левые были настроены слегка скептически, плохо веря в то, что получилось полнокровное художественное сочинение. Коммунисты — лишенные чувства юмора бородатые молодые люди в кожаных пиджаках — агрессивно. И все пытались доказать, что я неверно употребляю термин «терроризм». Они утверждали, что на Яве и в помине не было террористов, а были борцы за свободу. Их гнев, как они говорили, объяснялся тем, что этот термин впервые официально был употреблен в голландском языке. И поскольку содержание этого термина определено не было, следовало его заменить. Совершенно неожиданно я оказался вовлеченным в политические дрязги, и скромный мой труд превратился в манифест и приобрел совсем иной, неожиданный смысл. Но поскольку мои оппоненты родились много позже описываемых событий и, как я мог судить, ни разу не ступали ногой на землю Юго-Восточной Азии, я пошел на попятную, отказавшись только выбросить слово «терроризм». Спорить было бесполезно. Я объяснял, что писал художественный очерк о трагических страницах истории, стоивших нам многих жизней, и отнюдь не собирался доктринерствовать по этому поводу.

Наконец рекламная кампания завершилась, и на следующий день я улетел домой во Францию, порядком измученный, похудевший, но испытавший неизмеримое счастье в каждую минуту этих трудных дней. Я поработал без дураков, как и полагалось, и книга шла хорошо. Так что все было в ажуре.

Через день-другой я, к легкому своему изумлению, обнаружил, что мне стукнуло пятьдесят девять лет. Огромная кипа поздравительных открыток и телеграмм подтвердила этот факт. Но я слишком устал, чтобы перечитать все послания, и отложил это занятие до лучших времен.

Прогуливаясь с Лабо, тоже стареющим, по ярко-зеленой весенней траве, пестрящей анемонами, под ласковым солнышком, греющим спину, любуясь кромкой моря, я чувствовал необычное удовлетворение. Главным образом потому, что опять был дома, а также оттого, что после четырнадцати месяцев упорного труда я собрал неплохой урожай. Вышла в свет «Нежная оккупация». Зарождался замысел четвертой книжки. Первую главу я передал Норе Смолвуд, возвратившись в Лондон. И она дала мне «добро». Итак, через день-другой я опять сяду в своем кабинете под оливами вести беседы с новыми персонажами.

Но сегодня, в этот первый день отдыха и покоя в моем возвращенном раю, я не хочу ни о чем думать. Просто буду бездельничать: соберу увядшие нарциссы в густой траве у ивы, может быть, подстригу гранатовое дерево, на котором уже проклюнулись остренькие алые почки, и просто буду радоваться тому непродолжительному факту, что мне исполнилось пятьдесят девять.

Как-никак я дожил до этих лет.

И, согласно моей собственной арифметике и моей логике, я решил, что завтра, а не сегодня начну отсчитывать шестой десяток.

Я не подозревал, что завтрашний день принесет мне скорбную весть — смерть матери.

Когда рушится последняя опора, на которой долго-долго держалась твоя жизнь, крыша падает и стойки уносит ветер, не остается ничего другого, как выползти из-под развалин и учиться жить в одиночку.

«Семейное представление» окончено.

Эпилог

Мне говорили, что с высоты шестидесяти пяти тысяч футов я увижу из иллюминатора «Конкорда» кривизну земного шара.

Но я не увидел. Предо мной простиралась только синева: пронзительная синева — от почти белого до индиго, до темно-чернильного. Уходящая в бесконечность.

Если уж говорить начистоту, меня совсем не интересовала кривизна Земли. Куда больше меня влекла эта зримая бесконечность. Я давно хотел узнать, какова она. И теперь точно знаю.

Она оказалась очень простой, как и все вечное.

Я так воспарил душой и телом, что не испытываю земного притяжения.

На столике передо мной чуть подрагивает в хрустальном бокале «Рене Лалу» — а ведь это элегантнейшая и совершеннейшая машина летит в Нью-Йорк с быстротой, вдвое превышающей скорость звука.

Прошло больше часа, как мы покинули Париж; потрясающий, захватывающий дух рев, рывок вверх, «свечка», и всё вверх, вверх, вверх, прочь от земли в чистейшую синеву. И опять новый поворот.

Над Гавром мы перешли звуковой порог и взмыли еще выше. Цветная панель прямо передо мной информирует о скорости и высоте. Иначе откуда бы мне это знать.

Я в чистилище. Между небом и землей. Как бы то ни было, в чистилище мне исключительно приятно.

Сегодня Нью-Йорк, завтра Лос-Анджелес, куда я направляюсь двенадцать лет спустя, чтобы сниматься в кино с Глендой Джексон[5].

Впервые после четырехлетнего перерыва стану перед камерой. Интересно, как у меня получится; успокаивает то, что роль — одна из тех, которых я переиграл десятки, в свитере и вязаном галстуке. Надеюсь, я не утерял навыка. Возможно ли такое? Вполне, ведь перерыв был долгим.

О чем я думаю? Я думаю о том, какая она, Гленда Джексон. Ведь мы никогда не встречались.

Я вижу ее у одной из дверей моего воображаемого коридора. За спиной у меня четыре книги и никаких конкретных планов на будущее. Она не приветствует меня, не ищет моей благосклонности. Не делает ни одного движения. Она — Лорелей, а я, как зачарованный моряк на Рейне, не в силах противиться ей. Мне говорили, что она накрепко предана своему делу и терпеть не может дураков. Надеюсь, встреча с ней не станет для меня гибельной.

Никто на свете, кроме нее, не заставил бы меня вновь отправиться в Лос-Анджелес. Сказать ли ей об этом? Может быть, это ей польстит и она нежно улыбнется мне. Надеюсь. У меня нет оснований думать иначе, но человеку свойственны сомнения. Даже в чистилище. Возвращаясь домой, я впишу в графу «занятие» на листке въезда: «Актер/писатель». Разве это не так?

Командир корабля объявил, что мы начинаем посадку в Нью-Йорке. Очень скоро мы опять опустимся на грешную землю. Чистилище сменится таможней, иммиграционным пунктом и, должно быть, огромным «Кадиллаком», который доставит меня в отель. Не могу отделаться от мыслей, что меня ждет невероятно волнующее приключение, но не позволяю им овладеть мной.

Я человек правил. Часто снедаемый сомнениями...

Перевод с английского Н.Цыркун

---

[5] Гленда Джексон — английская актриса театра и кино. Сыграла, в частности, Елену Боннэр в телефильме «Сахаров» (1984). Сотрудничать с ней на съемочной площадке Богарду не пришлось.

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Dmitry Oreshkin — Denis Dragunsky
Why we forgot the Great Terror?
Discussion at IK.

Grigory Pomerants
The tomb of the unknown convict
Executioners and victims of the Stalin's repressions. Problem of national memory.

Zara Abdullayeva
Artificial selection
Venice-2007.

Stas Tyrkin
Dangerous liaisons, or Implicit predomination
Review of Ang Lee's LUST, CAUTION (China).

Ksenia Rozhdestvenskaya
Boxcar
Review of Todd Haynes' I'M NOT THERE (USA).

Inna Kushnaryova
A snuff-box of imposing craft
Review of Wes Anderson's THE DARJEELING LIMITED (USA).

Zara Abdullayeva
Poor people
Review of Ken Loach's IT'S A FREE WORLD... (Gr. Britain — Italy — Germany — Spain — Poland).

Anton Dolin
Jokes aside
Review of Takeshi Kitano's KANTOKU BANZAI! (Japan).

Elena Plakhova
Iraqi noir
Review of Brian De Palma's REDACTED (USA).

Oleg Zintsov
Naked Russian

Semyon Ekshtut
«Shalt I behold people liberated...»

Personal rubrics.

Elena Stishova
Private life
Karlovy-Vary— 2007.

Sergei Tsyrkun
Ultra C
Sport drama as a part of Soviet mythology.

Zoya Kosheleva
Author and/or protagonist
Ekaterinburg-2007. Non-fiction Open RUSSIA.

Grigory Pomerants
After the crash of the last canons
Art life after classics.

Hou Hsiao-hsien
Movement and constancy
Interview with the noted Chinese filmmaker by Sofia Voo.

Patrice Leconte:
«Three films more and I'll leave cinema»
The all-known director on craft and art. Conversed and commented by Scyntia Lucia.

Irina Poluekhtova
Can we do without ratings?
What measures rating.

Daniil Dondurei
A great production of life
Rating as a major tool for constructing reality.

Sergei Solovyov
Gena
Memoirs of the filmmaker about the cult figure of Russian cinema Gennady Shpalikov.

Dirk Bogarde
An Orderly Man
Concluding installment.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 07.12.07. Подп. к печати 19.12.07
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,87
Заказ 0311. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

Журнал издается при поддержке компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

с 24 января

САМЫЙ ЛУЧШИЙ ФИЛЬМ

ТОЛЬКО В КИНОТЕАТРАХ

ТНТ

COMEDY CLUB

www.comedyfilm.ru

ТНТ И COMEDY CLUB ПРЕДСТАВЛЯЮТ ФИЛЬМ АРТАКА ГАСПАРЯНА И ГАРИКА ХАРЛАМОВА "САМЫЙ ЛУЧШИЙ ФИЛЬМ"
ПРОИЗВОДСТВО: COMEDY CLUB PRODUCTION И ЭГО ПРОДАКШЕН, АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ: ДЖАВИД КУРБАНОВ, АРТУР «ЧИП» ТУМАСЯН, АРТАК ГАСПАРЯН, ГАРИК ХАРЛАМОВ, АЛЕКСАНДР ОНИПКО,
В РОЛЯХ: ГАРИК «БУЛЬДОГ» ХАРЛАМОВ, МИХАИЛ ГАЛУСТЯН, ЕЛЕНА ВЕЛИКАНОВА, АРМЕН ДЖИГАРХАНЯН, ПАВЕЛ «СНЕЖОК» ВОЛЯ, ВАЛЕРИЙ БАРИНОВ, ИОСИФ БУЯНОВСКИЙ,
А ТАКЖЕ: ДМИТРИЙ НАГИЕВ, ДМИТРИЙ СЫЧЕВ, МАРИКА, КСЕНИЯ СОБЧАК, ЛЕРА, БОРИС МОИСЕЕВ, РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: КИРИЛЛ КУЗИН, ОПЕРАТОРЫ-ПОСТАНОВЩИКИ: УЛУГБЕК ХАМРАЕВ, СЕРГЕЙ ДАНДУРЯН
КОМПОЗИТОР: ЮРИЙ ПОТЕЕНКО, ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК: ФЕДОР САВЕЛЬЕВ, ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: ЮЛИЯ СУББОТИНА, МОНТАЖ: ПАВЕЛ АНДРЮЩЕНКО, ЗВУКОРЕЖИССЕР: ЮРИЙ РЕЙНБАХ
СУПЕРВАЙЗЕР КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ: РУСЛАН ОГОРОДНИК, ПРОДЮСЕРЫ: АРТАК ГАСПАРЯН, ГАРИК ХАРЛАМОВ, ТИМУР ХВАН, АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН, ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ

МЕГАСТРОЙ · ПУТИНКА · Яndex · РУССКОЕ РАДИО · MAXIM · ГАЗЕТА · АНТЕНА ТЕЛЕСЕМЬ

РЕКЛАМА

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы И.БАКШТЕЙНА, К.БОГОСЛОВСКОЙ, Г.БРУСКИНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Л.КАРАХАНА, А.КОСТЮКА, Е.МАЙЗЕЛЯ, Н.ПАЛЬЦЕВА, И.РУБАНОВОЙ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Конец эпохи Просвещения
История на телеэкране
Сериалы против кино

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«12» Никиты Михалкова
«ОТРЫВ» Александра Миндадзе
«ИРОНИЯ СУДЬБЫ. ПРОДОЛЖЕНИЕ» Тимура Бекмамбетова
«БЕОВУЛЬФ» Роберта Земекиса
«АМЕРИКАНСКИЙ ГАНГСТЕР» Ридли Скотта

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

АЛЕКСАНДР ТАТАРСКИЙ
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ
АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ
ДМИТРИЙ ПРИГОВ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Конец классического кино
Тема смерти в творчестве Ингмара Бергмана

В РУБРИКЕ «MEDIA»

Мифология телесериалов
Кто, что, где и когда смотрит по телевизору

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ДЭВИД ЛИНЧ
АННА МЕЛИКЯН
ИЗАБЕЛЬ АДЖАНИ
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Сергей Соловьев о Владимире Дмитриеве, Леониде Калашникове

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Владимир Зуев. ШАРМАНКА
Владимир Забалуев, Алексей Зензинов. МЕДВЕЖЬЯ ШКУРА
Илья Рубинштейн. ПЯТЬ СНОВ НИКОЛАЯ КОЗЫРЕВА
Елена Долгопят. ВАНЮША